LES
PEINTURES MURALES
DU
Moyen Age & de la Renaissance
EN FOREZ

OUVRAGE PUBLIÉ PAR LA SOCIÉTÉ DE LA DIANA

SOUS LA DIRECTION DE

J. DÉCHELETTE & E. BRASSART

AVEC LA COLLABORATION DE

MM. CHARLES BEAUVERIE, ABBÉ REURE
& GABRIEL TRÉVOUX.



LES
PEINTURES MURALES DU
MOYEN AGE & DE LA RENAISSANCE
EN FOREZ

CET OUVRAGE A ÉTÉ TIRÉ A :

40 exemplaires sur papier japon, numérotés de 1 à 40 ;

460 exemplaires sur papier simili-japon, numérotés de 41 à 500.

EXEMPLAIRE N° 59

LES
PEINTURES MURALES
DU
Moyen Age & de la Renaissance
EN FOREZ

OUVRAGE PUBLIÉ PAR LA SOCIÉTÉ DE LA DIANA

SOUS LA DIRECTION DE

J. DÉCHELETTE & E. BRASSART

AVEC LA COLLABORATION DE

MM. CHARLES BEAUVERIE, ABBÉ REURE

& GABRIEL TRÉVOUX.



IMPRIMERIE ÉLEUTHÈRE BRASSART
20, RUE DES LEGOUVÉ,
MONTBRISON
1900.



LES PEINTURES MURALES
DU
Moyen Age & de la Renaissance
EN FOREZ.

APERÇU GÉNÉRAL.



ES ouvrages anciens d'architecture et de sculpture que le temps a respectés dans la province du Forez sont aujourd'hui, pour la plupart, connus par de nombreuses publications. Au début de l'enquête ouverte au commencement de ce siècle pour la réhabilitation de l'art français, le Forez ne participa tout d'abord que pour une faible part à l'œuvre collective ; les études archéologiques, si étroitement liées aux recherches historiques, n'y comptaient encore que quelques adeptes isolés. Le concours du dessinateur venait bien rarement en aide à l'écrivain. Le crayon fécond d'un Achille Allier a manqué au Forez pendant toute la période romantique et longtemps après.

Ce que la lithographie n'avait pu entreprendre, ce que l'eau-forte avait seulement commencé, un procédé plus fidèle et en même temps plus facile vient de l'accomplir récemment. Quels que soient dans l'avenir les progrès réservés à l'archéologie, les photogravures du *Forez pittoresque et monumental*, du *Roannais illustré*, de *L'art roman à Charlieu et en Brionnais*, pour ne citer que les principaux recueils, demeureront un vaste et précieux répertoire iconographique de l'art en Forez.

Mais il est une catégorie de nos monuments que la photographie n'avait pas encore tenté de reproduire dans leur ensemble : ce sont les peintures murales du Moyen âge et de la Renaissance, objet de cette nouvelle publication de la Société de la Diana. Un coup d'œil jeté sur les planches de ce volume suffit à démontrer l'utilité, nous dirions volontiers l'urgence de notre entreprise. Il était temps de fixer par des relevés exacts et durables l'image de ces pages précieuses, pour la plupart déjà gravement compromises par l'action progressive et fatale de divers agents de destruction.

Nous n'insisterons pas sur les difficultés matérielles qu'il a fallu surmonter pour obtenir, à l'aide de procédés photographiques, des reproductions convenables de ces peintures noircies par le temps, souvent à demi effacées, toujours mal éclairées. Malgré les soins apportés à la confection des clichés, l'intervention d'un dessinateur habile et consciencieux était nécessaire pour la retouche des images. Accentuer d'après l'original les traits des relevés photographiques, en restituer discrètement les valeurs tout en se gardant de dénaturer, même dans les moindres détails, l'œuvre des vieux maîtres, telle est la tâche délicate et laborieuse dont s'est chargé M. Gabriel Trévoux et dont il s'est acquitté avec un souci scrupuleux d'exactitude (1).

Comme introduction aux monographies détaillées, classées d'après l'ordre chronologique (2) qui accompagnent ces planches, nous aurions voulu tracer une esquisse rapide de l'histoire des origines de la peinture dans notre province ; le nombre trop restreint des œuvres survivantes et surtout l'extrême pénurie des documents relatifs à leurs auteurs nous interdisent de réaliser ce désir. Les pages qui suivent contiennent un simple commentaire sur le développement de la peinture monumentale en Forez. Notre dessein est de grouper dans un même cadre les monuments qui ont subsisté, d'en étudier les caractères essentiels, tout en jetant un coup d'œil sur certains morceaux secondaires ne méritant pas une monographie spéciale. Chemin faisant, nous aurons encore à rappeler le souvenir de quelques ouvrages disparus.

On nous permettra dans cet aperçu général de franchir parfois les limites un peu étroites de notre province et de rechercher çà et là, soit en Bourgogne, soit en Bourbonnais ou en Auvergne (3), certains traits de comparaison.

Bien que situé au centre de la France, le Forez apparaît à maintes reprises comme une région ouverte à diverses pénétrations. Territoire trop restreint, domaine féodal trop faible pour devenir jamais le foyer indépendant d'une école d'art, son rôle historique, à travers les transformations successives de la géographie politique de la France, l'a condamné à recevoir l'empreinte des influences extérieures. Quand pour la première fois le nom des Ségusiaves se rencontre dans les *Commentaires* de César, nos ancêtres occupent aux confins de la province romaine la zône qui sépare alors les régions déjà civilisées du Midi des peuplades indépendantes du reste de la Gaule. Ce n'est encore là que le pronostic d'une destinée. Mais plus tard, après les incessantes transformations du haut moyen âge, la langue d'oc et la langue d'oïl mêlent leurs idiômes en Forez, les coutumes et les institutions juridiques qui se partagent la France y dressent leurs limites. Aujourd'hui même, certains caractères de nos habitations laissent entrevoir les derniers linéaments de la démarcation confuse qui, à travers le sol forézien, séparait la France du Midi, de la France du Nord.

De là proviennent ces influences variées dont la critique archéologique a pour mission de constater la présence et de rechercher les causes.

(1) Les retouches ont été faites directement et d'après la peinture originale sur une épreuve agrandie, obtenue à l'aide de plaques orthochromatiques.

(2) Nous avons respecté autant que possible cet ordre chronologique dans le classement des monographies, en évitant toutefois de séparer et de distribuer dans des chapitres différents, des peintures de diverses époques appartenant à un même monument.

(3) Quant au Lyonnais, ses églises et ses châteaux ne renferment pas de peintures murales anciennes, à part quelques rares vestiges, notamment à la primatiale Saint-Jean.

LES ORIGINES ET L'ÉPOQUE ROMANE.

Région voisine de Lugdunum, capitale de la Gaule romaine, et d'Augustodunum qui avait failli porter ce titre, le Forez fut profondément pénétré par la civilisation antique ; mais il n'a gardé que des restes informes des monuments romains dont ses artistes s'inspirèrent longtemps après la conquête barbare. Les édifices religieux du Brionnais, appartenant à la même école que le porche de Charlieu, reçoivent encore au XII[e] siècle des détails décoratifs empruntés directement aux portes romaines d'Autun.

Le christianisme, implanté de bonne heure chez les Ségusiaves, n'avait pas tardé, il est vrai, à modifier les traditions gréco-romaines. Malheureusement rien n'a survécu de ces œuvres contemporaines de la naissance de l'art chrétien. Nous savons par plusieurs témoignages que les basiliques reçurent dès l'origine des décorations peintes. Un des textes les plus importants s'applique précisément à une province limitrophe de la nôtre, l'une de celles dont les tendances artistiques se propagèrent sur le sol forézien. C'est le passage où Grégoire de Tours nous conte un curieux épisode de la vie de saint Namase, neuvième évêque de Clermont : « La femme de Namatius bâtit hors des murs de la ville la basilique de Saint-Etienne (aujourd'hui Saint-Eutrope) et voulant la faire orner de peintures, elle portait dans son sein un livre où elle lisait les actions des anciens temps, indiquant au peintre celles qu'il devait représenter sur les murailles » (1). Dans ce rôle de l'épouse de Namatius, on croirait entrevoir le gracieux symbole de la mission dévolue désormais à l'Église auprès de l'art nouveau qu'elle allait inspirer. Mais combien est regrettable la perte des monuments de cet âge, où le vieil art gallo-romain, à la veille d'être englouti par le flot germanique, consacrait à la représentation de nouveaux mystères ce qu'il gardait de grâce païenne !

En Forez, comme dans le reste de la France, sauf de bien rares exceptions, la série des monuments du Moyen âge s'ouvre pour l'architecture avec le XI[e] siècle. C'est assez dire que l'on ne saurait y trouver aucun vestige de peintures murales plus anciennes. Nous n'avons pas même la ressource de suppléer à cette lacune par l'étude de quelques feuillets enluminés d'un manuscrit.

L'inventaire de nos richesses d'art ne présente qu'une page presque blanche pour les temps mérovingiens ou carolingiens. Tout au plus est-il permis d'y inscrire en marge, comme mémoire, la mention de quelques vestiges, tels que les chapiteaux de Saint-Romain-le-Puy et de la crypte de Chandieu (2). Les restes mutilés d'une mosaïque du VI[e] siècle, découverts en 1863 à Thiers, ville autrefois forézienne, jettent aussi quelque lueur sur le style de la décoration religieuse aux temps mérovingiens ; ce pavement est très vraisemblablement celui de la basilique que l'évêque Avitus avait fait élever sur le tombeau de saint Genès, en 575 (3). L'influence de l'art oriental se manifeste nettement dans le type des quadrupèdes et des oiseaux représentés (4). La longue période qui s'étend entre l'édit de Milan et la fin du XI[e] siècle est partout enveloppée de ténèbres. Celle qui suit, du XI[e] au XII[e] siècle, apparaît aux yeux de l'historien, quel que soit le domaine de ses recherches, comme marquée d'une étonnante grandeur. D'un même élan de ferveur religieuse, des mêmes aspirations vers un idéal nouveau, naissent tout à la fois l'épopée des croisades, la rénovation de la vie monastique et une véritable renaissance des arts que Charlemagne n'avait pu soustraire pour longtemps à la barbarie. La floraison d'églises neuves, dont parle Raoul Glaber dans un passage célèbre, eut un plein épanouissement

(1) *Histoire des Francs*, II, 17.

(2) Courajod regardait les chapiteaux de Chandieu et de Saint-Romain comme des ouvrages datant « sans nul doute de l'époque carolingienne » (Cf. Marignan, *Un historien de l'art français*, Paris, 1899, p. 176). Plus tard, il les classait parmi les œuvres du XI[e] siècle, de style carolingien. (V. Louis Courajod, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, publiées par MM. Lemonnier et André Michel, Paris, 1899, p. 516.

(3) Grégoire de Tours, *De gloria martyrum*, c. 67.

(4) Voy. Maurice Prou, *La Gaule mérovingienne*, p. 253.

dans les régions forézienne et brionnaise. Un des grands foyers de la vie religieuse, où, dans le recueillement du cloître, de puissants esprits méditaient les grandes entreprises de ce temps, l'abbaye de Cluny, fondée en 910 par Guillaume d'Aquitaine, n'était située qu'à quelques journées de marche de la frontière forézienne. Ses historiens ont pu parfois exagérer l'étendue de son influence directe sur les arts, plus restreinte assurément que son action morale sur la civilisation. Si Cluny n'importa pas les formules de ses architectes et de ses décorateurs dans des régions lointaines sans les modifier au contact des traditions locales, on ne peut nier du moins que l'art bourguignon du XII[e] siècle ne soit une création clunisienne. Sa propagation dans les provinces voisines s'explique par le développement rapide de l'ordre monastique.

Le prieuré de Charlieu se relie à Cluny par une route encore jalonnée de belles églises bourguignonnes. La plupart avaient eu pour prototype la grande basilique de Cluny, alors une des merveilles de la chrétienté. Un des principes de la décoration intérieure de ces sanctuaires consistait dans l'établissement systématique de peintures absidales. Il eut été fort intéressant de comparer à Charlieu l'œuvre des peintres et des sculpteurs, mais rien n'a survécu du chœur de l'église. Du moins conservons-nous, grâce à des relevés exacts, exécutés par les soins de la Commission des Monuments historiques, les copies d'une portion de la fresque du réfectoire (pl. I et II). Un passage de la *Bibliotheca cluniacensis* (1) nous fait savoir que les grands murs du réfectoire de Cluny étaient ornés de peintures où les images des fondateurs et donateurs de l'abbaye accompagnaient la figure colossale du Christ. Constatons ici les analogies du monastère de Charlieu avec son chef d'ordre. Les parois de son réfectoire présentaient les mêmes sujets. Ce sont ceux que M. Denuelle a pu encore relever en partie en 1844 et dont le Musée des Thermes et de Cluny possède quelques fragments. On remarque sur cette copie l'image du roi Boson (pl. II) personnage laïque couronné, tenant l'édicule que sa qualité de bienfaiteur insigne l'autorise à porter. La figure du Christ, assis et bénissant, de très grande dimension comme à Cluny, a été relevée par M. Denuelle (pl. I et II). De même que les têtes des apôtres, elle retient l'attention par l'énergique simplicité du dessin ; les traits du visage, d'où est bannie l'expression farouche de certaines figures romanes, gardent une gravité sévère. Les yeux démesurément ouverts communiquent au regard une intensité de vie saisissante ; cette particularité, très apparente sur le visage du Christ, est un des partis pris conventionnels de cet art primitif mais nullement naïf, car ses moyens d'expression sont déjà habilement calculés.

Ces fragments ne nous donnent qu'une idée bien imparfaite des vastes compositions dont ils faisaient partie intégrante. Les peintures romanes, éminemment décoratives, concouraient à l'effet général d'une ordonnance architectonique. Pour les étudier dans leur cadre primitif, pour en mesurer tout le mérite, nous n'aurions pas à nous éloigner beaucoup du Forez. Non loin du prieuré de Charlieu se trouvent les peintures d'Anzy-le-Duc et de Berzé-la-Ville (Saône-et-Loire) (2).

Le XII[e] siècle a laissé presque partout en France des peintures romanes formant parfois des cycles d'une étendue considérable. Les églises de Saint-Savin (Vienne), du Liget (Indre-et-Loire), du Petit-Quevilly, près de Rouen, pour n'en rappeler que quelques-unes parmi les plus connues, en possèdent des spécimens importants. Celles de Berzé-la-Ville, retrouvées en 1887 dans une chapelle bénédictine, recouvrent des surfaces peut-être moins vastes que quelques-unes des précédentes ; mais ne leur cèdent en rien comme intérêt. Pour nous représenter ce qu'étaient les sanctuaires polychromés, tels que celui de Saint-Romain-le-Puy et sans doute aussi celui de Charlieu, c'est à ce type d'une région voisine, mais appartenant à la même école clunisienne, que nous pouvons avoir recours. Distribuées sur les parois du chœur et de l'abside qu'elles recouvrent intégralement, elles offrent trois registres étagés. Sur la demi-coupole de l'abside, l'imposante image du Christ en majesté domine les autres personnages et

(1) Col. 1640.

(2) Les peintures de Berzé ont été publiées par MM. Lex et Martin dans le *Bull. archéol. du Comité des travaux historiques*, 1893, n° 3. Tirage à part, Leroux, 1895.

Celles d'Anzy-le-Duc n'ont jamais été reproduites. L'abbé Cucherat en a donné une description dans sa notice : *Le B. Hugues de Poitiers ; le prieuré, l'église et les peintures murales d'Anzy-le-Duc*, Mâcon, 1862. La restauration des fresques d'Anzy, ouvrage d'un artiste de talent, Jean-François Maurice, a malheureusement compromis leur valeur documentaire.

les surpasse en dimension. Des scènes diverses, martyre de saint Laurent et légendes de la vie de saint Blaise, se développent entre les arcatures de l'hémicycle. Une suite de saints, représentés à mi-corps, remplacés à Anzy-le-Duc par une théorie d'agneaux symboliques, occupe le soubassement.

Le caractère byzantin de la peinture clunisienne est rarement aussi apparent qu'à Berzé-la-Ville. Sur les écoinçons des arcatures, telles figures de femmes, parées de joyaux et de perles, semblent originaires de Ravenne, la Byzance italienne. Elles offrent du moins une singulière ressemblance avec le portrait de Théodora, sur la célèbre mosaïque de Saint-Vital. Comme l'influence des monuments de Ravenne sur l'architecture de Cluny ressort de certains documents, il n'y a pas lieu d'être surpris que l'étude des peintures nous conduise à des constatations analogues (1). Quelques autres particularités de style, quelques détails de procédé peuvent encore être notés. Le corps d'un saint Laurent, étendu sur un gril, trahit les vains efforts d'un artiste très inexpérimenté dans la représentation du nu. De même qu'à Charlieu, les carnations sont obtenues par un ton local rosé, avec des demi-teintes verdâtres, empruntées également à la palette des Byzantins. Des rehauts blancs, ménagés discrètement, accentuent les parties éclairées. Un système de traits parallèles, concentriques autour des articulations, dessinent les menus plis des draperies. L'analyse de certains procédés de facture est d'autant plus aisée que plusieurs figures sont restées à l'état d'ébauche. Le peintre, d'une main très exercée, sans s'aider d'un poncif, traçait vivement l'esquisse avec un large pinceau chargé de couleur rouge-brun (2). Les tons s'appliquaient ensuite par teintes plates, sans aucune recherche des effets d'ombre. La dernière opération comportait un redessiné des contours, l'indication des détails, l'application des rehauts blancs.

On sait que, suivant un usage à peu près constant, le Christ bénissant occupait la voûte en cul-de-four. Les grandes dimensions de son image attestent combien les moines artistes se préoccupaient de donner à la personne divine un caractère sacré. Le Christ du réfectoire de Charlieu atteignait la hauteur de trois mètres ; celui de Berzé, peint sur une petite abside de faible hauteur, mesure près de quatre mètres ; celui d'Anzy-le-Duc, trois mètres. Tous s'inspiraient du Christ de l'abside de Cluny. Les autres personnages ont une taille inférieure de moitié environ. Conscients de leur impuissance à exprimer la souveraine grandeur de la divinité, ces pieux artistes abritaient leurs scrupules sous ces expédients traditionnels. Tandis que dans les œuvres archaïques du polythéisme grec les dieux se confondent avec les mortels, l'image du Christ, telle que l'art chrétien de l'époque romane l'avait conçue, domine de sa taille imposante le cortège des élus.

Malgré des moyens d'expression médiocres et conventionnels, en dépit d'une connaissance bien imparfaite de la forme, cette école de peinture, par la gravité et le caractère hautement religieux de ses conceptions, imprime à ses œuvres une ampleur de style étonnante. Au point de vue purement décoratif, un de ses mérites est d'avoir su réaliser sans tâtonnements un heureux accord entre l'ordonnance architecturale et la composition ornementale.

L'architecte clunisien ménageait en général aux rayons de lumière un large accès dans les grandes absides ; ces rayons rencontraient, sur tous les points des parois intérieures du chœur, un revêtement polychrome : colonnettes, chapiteaux, surfaces murales étaient diaprées de chevrons, de méandres, de galons perlés, de feuillages stylisés, de litres variées où les tons chauds du rouge-brun s'associaient au blanc et au jaune, se mêlaient aux fines colorations des roses éteints, des verts et des bleus de cobalt. Une admirable entente de l'harmonie des tonalités présidait au choix des colorations.

La belle église à demi-ruinée de Saint-Romain-le-Puy conserve des restes bien altérés de cette riche polychromie. Çà et là apparaissent quelques débris de personnages, entre autres une tête de vieillard d'un beau caractère (fig. 3). Dans la pensée des construc-

(1) Cf. Pignot, *Hist. de l'ordre de Cluny*, t. II, *l'Art clunisien*, p. 525.

(2) Mérimée a constaté également que les peintures de Saint-Savin avaient été ébauchées au pinceau, en traits rouge-brun. Cf. Viollet-le-Duc, *Dict. d'architecture*, VII, 62.

teurs, les peintures absidales faisaient partie du plan systématique de la décoration des églises clunisiennes. Elles expliquent la taille parfois grossière des chapiteaux, dont un revêtement peint était appelé à compléter l'effet.

A la même époque se rattachaient peut-être les peintures qui, au témoignage de la Mure, ornaient le prieuré, d'une existence éphémère sinon problématique, qu'aurait fondé, dans l'enclos du château de Roanne, un comte Etienne, contemporain de Hugues Capet. « On y a trouvé, en des masures de ce vieux château, des peintures représentant des religieuses et on y voit encore plusieurs fenêtres construites à la monacale (1) ».

Autant l'influence de Cluny fut générale dans la région de Charlieu, autant semble limitée celle de l'art cistercien des constructeurs de la Bénisson-Dieu (2). Ce n'est pas dans cette nef austère, témoignage matériel de la sévérité intransigeante des disciples de saint Bernard à l'égard des arts décoratifs, qu'il faut rechercher des restes de peintures romanes. On sait avec quelle fougue le fondateur de Clairvaux frappait de ses anathèmes des traditions qu'il regardait comme une survivance des mœurs païennes. En lisant les lettres où il raille certaines représentations de chasses, alors en honneur dans l'école de peinture clunisienne, nous songeons aux fresques de l'église bénédictine d'Ebreuil (Allier) : une chasse seigneuriale y encadre, dans une peinture contemporaine à saint Bernard, des scènes de la vie de saint Austremoine. Peut-être l'aversion des moines de la Bénisson-Dieu pour le luxe des édifices du culte a-t-il privé le Forez de quelque bel ouvrage d'art : on sait quels liens d'étroite affection unissaient ces religieux avec le pieux comte Guy II qui termina sa carrière dans ce monastère. Les Clunisiens n'eussent pas manqué de faire servir une telle amitié à l'embellissement de leur maison.

LA PÉRIODE GOTHIQUE.

Le XIIIe siècle vit s'élever en Forez le chœur de la collégiale de Montbrison (3). Cette fondation exceptée, le grand siècle n'y a laissé que des vestiges de minime importance dans l'architecture religieuse. L'activité des constructeurs romans n'avait réservé que de rares chantiers à leurs successeurs immédiats. La belle école spiritualiste des sculpteurs de l'Ile-de-France n'exerça pas d'action apparente sur nos tailleurs d'images, et la fécondité de leurs ciseaux se tarit pour un temps. Dans le domaine de la peinture, quelques monuments nous permettent de suivre le développement des arts.

Près de Charlieu, à Chirassimont, on voit à l'entrée du presbytère le portail ogival de l'ancienne église. Ses pieds-droits, à colonnettes munies de larges bases toriques, ses chapiteaux à feuillages crochus et têtes plates, indiquent un ouvrage du XIIIe siècle. Une peinture à la détrempe, contemporaine de la sculpture, orne la face extérieure du tympan ; c'est une image de la Vierge, vêtue d'un manteau bleu, assise sur un trône et accostée de deux anges agenouillés, tenant chacun un flambeau chargé d'un écusson effacé. Au-dessus se lit la Salutation angélique, en lettres gothiques majuscules : AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINVS TECVM. C'est là un premier exemple de ces décorations peintes à l'extérieur des portes d'églises, que MM. Gélis-Didot et Laffillée, dans leur grand ouvrage sur la peinture décorative en France (4), ont signalées comme particulièrement fréquentes parmi les édifices religieux de l'Allier et des départements voisins.

(1) *Hist. des ducs de Bourbon*, I, 61.

(2) Seule, parmi les églises du Roannais, celle de Saint-Haon-le-Châtel qui dépendait cependant d'Ambierle, procède par son architecture du style de l'église de la Bénisson-Dieu. C'est d'ailleurs une construction des plus médiocres. La disposition la plus originale du modèle, c'est-à-dire la voûte sur croisées d'ogives, n'a pas été reproduite à Saint-Haon-le-Châtel

(3) Quelques vestiges de peintures murales geométriques, paraissant dater de la seconde moitié du XIIIe siècle ou du XIVe, découverts dans le chœur de Notre-Dame de Montbrison, sont reproduits ci-après.

(4) Voir ci-après, p. 17, la notice bibliographique.

A Chalmazel, nous en trouvons un spécimen du XVe siècle. Sur le boudin des archivoltes, des rubans alternativement blancs et rouges, sont disposés en spirale ; le tympan présente deux disques timbrés d'une croix dans un quatre-feuilles ; l'image de la Vierge est une statuette.

Sur l'élégante petite porte latérale de Notre-Dame-de-Laval, une Vierge peinte, ouvrage du XIVe siècle, occupe le centre du tympan, silhouette gracieuse mais fruste, dont les eaux pluviales délayent peu à peu les légers linéaments.

Les peintures de l'ancienne église de Grézieu-le-Fromental ont disparu en 1890 avec l'abside qui les portait. Longtemps cachées sous un badigeon et découvertes au cours de la démolition de l'église, elles n'ont revu le jour que pour périr aussitôt. Dans l'intervalle, la Société de la Diana avait eu soin d'en prendre des relevés photographiques. Elles formaient une suite de panneaux assez mal conservés (fig. 7-12). Sous des architectures trapues apparaissaient de petites figures d'un aspect imprévu, étranges silhouettes de bourreaux à bonnets pointus et de sonneurs de trompe promenant d'énormes instruments. Le groupe de *Sainte Catherine convertissant les philosophes* (fig. 9), en assez bon état, ressemblait à la représentation d'un mystère du Moyen âge : trois acteurs entrent en scène et gesticulent avec une mimique plus naïve qu'expressive.

Bien supérieures en intérêt artistique à ces rustiques images sont les belles peintures de Saint-Romain-le-Puy (pl. III-V et fig. 4), antérieures cependant à celles de Grézieu. On peut les attribuer à la première moitié du XIIIe siècle. Les scènes de la vie de saint Romain y forment comme des vignettes de dimensions réduites, mais d'un art déjà recherché. Le coloris est discret avec moins de franchise qu'au siècle précédent ; les nuances neutres, les bruns et les tonalités ivoirées entrent dans la gamme des costumes. L'œuvre est d'un dessinateur déjà exercé, qui s'essaye à détailler les traits des visages, à surprendre certains jeux de physionomie. Au risque de faire grimacer à l'excès la face des bourreaux qu'il doit livrer à l'exécration des spectateurs, il s'efforce d'en accentuer l'expression bestiale. Un naturalisme naissant mêle déjà une malicieuse ironie à la candeur des conceptions mystiques, trahi encore par certaines inexpériences : telle la forme des yeux invariablement dessinés de face sur des visages de profil, faute fréquente chez tous les primitifs, comme en témoignent les bas reliefs archaïques de la Grèce et de l'Egypte. La sûreté du trait dénote un artiste habitué par la pratique de la calligraphie à tracer finement les déliés et les pleins ; mais l'ensemble des panneaux fait surtout songer à des cartons de vitraux un peu décolorés, dont la mise en plomb serait indiquée par la fermeté et l'épaisseur des contours.

Nous voici au XIVe siècle, aux jours désastreux de notre histoire. Au fléau de l'invasion anglaise succèderont les discordes civiles, les déprédations des Routiers, et plus tard, pour la chevalerie forézienne, le désastre de Brignais. L'heure ne tardera pas à devenir peu propice au progrès des arts. En Italie cependant une ère nouvelle commence à poindre. Cimabué et Giotto tracent déjà la voie nouvelle où l'art moderne va s'engager. La France, comme le fait observer M. Mantz, « ne connut pas tout de suite cette grande rénovation de l'idéal, mais elle ne l'ignora pas longtemps ».

On a souvent parlé des trois peintres italiens que Philippe le Bel appela pour décorer le palais royal de Poitiers ; les fresques ont disparu, mais celles que le XIVe siècle a laissées en France sont assez nombreuses et l'on y chercherait en vain les traces d'une inspiration italienne. Les peintures de la Chartreuse de Sainte-Croix doivent compter parmi les documents à consulter pour connaître l'état de la peinture française dans la première moitié de ce XIVe siècle. Leur témoignage sera significatif à bien des égards, comme nous l'indiquerons plus loin. Le Forez était alors un territoire ouvert à une influence italienne. On sait que le comte de Forez, Jean Ier, grâce à une donation de l'Empereur Henri VII de Luxembourg, possédait en Lombardie la ville et seigneurie de Soncino. On a même retrouvé dans notre province les noms de plusieurs anciennes familles de Soncino dont les représentants auraient alors passé les monts pour s'établir près de leur nouveau seigneur. Deux siècles plus tard un groupe d'artistes eut escorté ces gentilshommes. Il ne semble pas que le comte Jean ait suivi sur ce point l'exemple du roi dont il était le serviteur et le conseiller dévoué. L'influence italienne n'a pas exercé à ce moment son action au-delà des Alpes.

Un évènement important dans les annales de l'art forézien avait mis le comte Jean I[er] au commencement de son règne, d'après l'opinion de la Mure, en rapport avec les architectes et les peintres. Vers l'an 1300, il faisait élever à Montbrison l'édifice qui servit plus tard de lieu d'assemblée aux États du Forez et au chapitre de Notre-Dame. Quelle sorte d'ornementation fut appliquée aux parois intérieures de cette vaste salle de la Diana. aujourd'hui siège de notre Société, nous l'ignorons. Quant au grand lambris ogival de la voûte, le comte de Forez, très épris des usages de la chevalerie, confia, suivant le goût de son temps, aux peintres héraldiques le soin de l'embellir.

Au siècle suivant, Merlin de Cordebœuf, dans son *Traité des Tournois*, constate avec amertume que les bonnes traditions dans la décoration des demeures féodales tendent à disparaître. « Au bon vieux temps de jadis, les salles, les chambres, les hôtels des nobles hommes estoyent painctes ou tapissées de belles ystoires des illustres batailles et conquestes, des vaillants *ou des blasons aux nobles du royaume*, à mémoire de chascun estre bon. Et ores ne sont painctes que des chaces et des voleries, des pastoureaux et des amoureux deduys » (1). De ces salles blasonnées du XIV[e] siècle on connaît plusieurs exemples. Il n'en est peut-être pas de plus important que le vaisseau de la Diana dont la nef, mesurant près de cent soixante mètres de superficie, est recouverte d'un berceau ogival en bois de pin, divisé par des liteaux plats en 1666 caissons blasonnés. Une description détaillée de cette voûte n'est plus à faire (2), elle n'aurait d'ailleurs point sa place ici et intéresse particulièrement la science héraldique. L'attention, au point de vue décoratif, doit se porter, en dehors des écussons, sur la frise élégante qui court à la naissance du lambris : un monde d'animaux fantastiques, création chère aux artistes gothiques, remplit cette litre ; sirènes, dragons, poissons androcéphales, groupés deux par deux, y alternent avec soixante-douze écussons (3).

Parmi les salles armoriées du Moyen âge, outre l'ancien hôtel Graulier, de Gannat (4), nous citerons deux monuments bien plus modestes que la salle de la Diana. Situés dans une province apparentée au Forez, celle de Dauphiné, ils appartiennent également au XIV[e] siècle. L'un et l'autre ont droit à notre attention : l'écusson de nos comtes y occupe une place honorable. Le premier est une ancienne tour carrée du hameau des Loives de Montfalcon (Isère), près de Saint-Antoine-en-Viennois. Elle faisait partie de la mense de cette abbaye. Ses parois sont ornés de caissons peints et à la naissance des voûtes, court une litre contenant trente-neuf écussons. Celui du Forez, *de gueules au dauphin d'or*, occupe le troisième rang, après ceux du Dauphin et du comte de Savoie. L'établissement de ces peintures est attribué à un abbé de Saint-Antoine-en-Viennois ; elles sont datées par leur style du milieu du XIV[e] siècle (5).

Une autre salle à armoiries peintes existait encore, à la fin du XVII[e] siècle dans le palais archiépiscopal d'Embrun. Il n'en subsiste plus aucun vestige. Une description de Guy-Allard, accompagnée de dessins, nous montre parmi ses vingt-sept blasons celui du comte de Forez ayant pour cimier un dauphin semblable à celui de l'écusson (6). Sur les murs d'une salle de l'ancien prieuré de Montverdun, en matin de la cour, on avait également appliqué une décoration se composant de blasons de paons, et d'autres motifs.

Une maison faisant partie des dépendances de la salle de la Diana garde encore les restes d'une décoration héraldique peinte à la détrempe.

De ces demeures seigneuriales, de ce palais de Montbrison, salle des fêtes ou siège des brillantes assemblées de la noblesse forézienne, les hasards de cet exposé chronologique nous transportent dans le vallon silencieux et ombragé de vastes forêts où les Chartreux avaient fondé le monastère de Sainte-Croix. On sait dans quelles circonstances, au cours d'une excur-

(1) Bibliothèque nationale mss. français, 1997. Extrait cité par M. J. Roman, *Description de trois salles armoriées (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1893, p. 758).

(2) V. Henri Gonnard, *Monographie de la Diana*, Vienne, Savigné, 1875, in 4°.

(3) Les peintures de la Diana ont été restaurées en 1866 par M. Denuelle. Une frise composée d'animaux hybrides de même style, mais sans écussons, ornant une masure dite le *Logis de l'Œuvre du Saint-Esprit*, à Pont-Saint-Esprit, a été publiée dans le compte-rendu du *Congrès archéologique de France*, à Montbrison, en 1885.

(4) V. D[r] V. Vannaire, *Les Peintures de l'hôtel Graulier à Gannat*, Moulins 1879

(5) Roman, *Description de trois salles armoriées, etc.*, p. 759.

(6) Roman, *Ibidem*, p. 763, d'après Guy-Allard, mss. n° 1494 de la bibliothèque de Grenoble.

sion archéologique de notre Société, une peinture murale y fut retrouvée en 1896, sous un lait de chaux protecteur.

Sans entrer dans des détails de description que le lecteur trouvera plus loin, nous devons noter l'importance de cette page pour l'histoire de l'art en Forez.

C'est une peinture tumulaire marquant dans la chapelle des Chartreux le lieu de la sépulture de Thibaud de Vassalieu, archidiacre de Lyon (pl. VI et VII). L'épitaphe du défunt porte le millésime de 1327 et donne la date certaine du monument, point de repère précieux dans une histoire où les documents chronologiques sont trop clair-semés. En présence de cette œuvre exécutée par un artiste tout à fait ignorant de l'évolution de l'art gothique en Italie, comment ne pas songer que presque à la même date, vers 1315, sur les murs d'une église portant le même vocable, à Sainte-Croix de Florence, Giotto venait précisément de peindre les mêmes sujets ? La mort de saint François d'Assise mise en regard de la mort de Thibaud de Vassalieu, *si parva licet componere magnis*, nous permettent de mesurer la distance des deux écoles contemporaines et, si vénérable que soit à tous les égards la peinture forézienne, ce serait faire acte de patriotisme aveugle que de ne pas proclamer l'étendue infinie du contraste. Particularité curieuse, la composition est la même sur chacune de ces deux peintures. Thibaud de Vassalieu comme le fondateur des Frères Mineurs est étendu sur son lit de mort; à cette scène assiste de part et d'autre un cortège processionnel de religieux en prière, tandis que les anges, descendus du ciel, viennent recueillir les âmes de ces élus. Mais la peinture de Sainte-Croix, sorte de projection agrandie d'une page d'évangéliaire gothique, est l'œuvre naïve d'un peintre de la vieille école, inconscient de la rudesse surannée de son pinceau. Giotto, au contraire, écrit M. Lafenestre, « en groupant autour du grabat sur lequel s'éteignait, dans une dernière extase, le saint populaire, tous ces moines et tous ces prêtres, avec leurs types exacts, en les transfigurant aux yeux de la foule, non plus par l'adjonction de signes symboliques ou d'inscriptions explicatives, mais par le seul rayonnement d'une émotion sincère, Giotto introduisait définitivement dans l'art l'humanité avec toutes ses noblesses, comme aussi avec toutes ses misères, et faisait jaillir la source de tous les renouvellements pour tous ses successeurs » (1).

Insister sur ce rapprochement du vieux maître florentin et du peintre de la Chartreuse de Sainte-Croix serait à l'égard de celui-ci une sorte de trahison. Il y a loin d'un révolutionnaire de génie à un humble praticien, esclave de formules docilement acceptées. Mise en regard des œuvres françaises contemporaines, telles que le *Couronnement de la Vierge* de l'église de Tournus (Saône-et-Loire), ouvrage du XIVe siècle, la peinture de Sainte-Croix soutient l'épreuve d'une comparaison. Qui pourrait méconnaître la supériorité éclatante de l'école italienne, à cet instant précis de l'histoire de l'art ?

L'église d'Ouches possède une peinture murale découverte en 1891 sous une couche épaisse de mortier (fig. 13). Une *Adoration des Mages*, surmontée d'une *Crucifixion* très détériorée, en constitue le sujet. Les quatre acteurs de la première scène se détachent sur un fond vert uni. Le premier roi s'agenouille, suivant l'usage, devant la Vierge assise sur un trône de pierre, et ôte sa couronne. Les deux autres, en robe rouge, debout et couronnés, rappellent par leur costume, leur visage rasé et la coupe de leurs cheveux longs, la figure du roi saint Louis.

La peinture d'Ouches date cependant du XIVe siècle. Elle paraît contemporaine d'une autre *Adoration des Mages*, peinte en 1383 dans la nef de l'église de Mazerier (Allier). Elle appartient à cette série de petites fresques votives que l'on rencontre souvent dans les vieilles églises. Sans se relier à la décoration d'ensemble de l'édifice, elles occupent sur la muraille un espace restreint, y tiennent lieu de nos tableaux de chevalet et marquent souvent l'emplacement d'une sépulture. L'exécution en est parfois primitive. Les donateurs de ces naïves *ystoires* avaient souvent recours à des artistes ambulants, de talent médiocre.

Avant d'en finir avec les ouvrages du quatorzième siècle, mentionnons pour mémoire une ancienne décoration murale de Notre-Dame de Laval dont nous avons vu les vestiges :

(1) *La Peinture italienne*, Paris, 1885, t. I, p. 78.

sur la paroi nord, une crucifixion; sur la voûte peinte en bleu, un semis de roses rouges inscrites dans des cercles blancs ; enfin une large litre à compartiments géométriques. L'église de Bonlieu, à Sainte-Agathe-la-Bouteresse, possède quelques restes d'une décoration murale, tracés géométriques fort simples, mais d'un heureux effet, qui pourraient utilement servir de modèle aux décorations de nos modestes églises de village. Ce simple appareil, encadré d'un rinceau, vaut mieux que les bariolages compliqués de certains sanctuaires modernes.

Au commencement du XV[e] siècle se place un évènement capital dans l'histoire de l'art forézien. C'est alors que la crypte de l'église de Saint-Bonnet-le-Château fut revêtue d'une admirable suite de peintures, dignes non plus seulement d'une notoriété régionale, mais d'une place honorable parmi les monuments de l'art français à l'époque gothique. La publication de ces peintures par des procédés photographiques était un des *desiderata* de l'archéologie forézienne. Le projet de ce recueil a été inspiré surtout par l'espoir de combler cette lacune. Signalées tout d'abord par M. Guillien en 1846 dans les *Annales archéologiques* de Didron, elles ont été depuis lors plusieurs fois décrites, mais reproduites par de simples dessins au trait.

Ces peintures forment un cycle décoratif sur les parois de la crypte qu'elles recouvrent intégralement, crypte commencée en 1400, et due aux libéralités de Guillaume Taillefer, bourgeois du lieu. Une inscription peinte nous fait connaître le nom de ce personnage, et celui de son exécuteur testamentaire, Bonnet Grayset, mort en 1426, lui-même bienfaiteur de la chapelle. On reconnaît les portraits de ces deux habitants de Saint-Bonnet dans les deux figures représentées sur la peinture du *Paradis* (pl. XIV). Il est vraisemblable que les libéralités du duc Louis II de Bourbon, comme nous l'indiquons plus loin, aidèrent les bourgeois de Saint-Bonnet dans l'œuvre de construction et de décoration de cette chapelle.

On ne peut étudier les peintures de Saint-Bonnet-le-Château sans être vivement frappé de la supériorité de leur style, en regard des ouvrages antérieurs : une évolution pleine de promesses vient de s'accomplir dans les ateliers gothiques, évolution qui précède la Renaissance et lui prépare les voies, si tant est qu'elle ne soit pas elle-même, pour la peinture française du moins, la véritable Renaissance. Rapprochez le *Couronnement de la Vierge*, peint à Sainte-Croix en 1327, ou celui de Tournus presque contemporain, de cette même scène, représentée à Saint-Bonnet ou du moins de ce qui reste de cette composition : le buste de Marie et les anges spectateurs (pl. XII et XIII). Le type de la Vierge est transfiguré. Ses traits qu'illuminait rarement un sourire perdent la sévérité de leur accent. Désormais attentif au spectacle de la nature, l'artiste ne demeure plus insensible aux charmes de la grâce virginale, aux tendresses de l'amour maternel. Son naturalisme aime à s'exercer sur des types moins mystiques, en même temps qu'il se complaît aux détails pittoresques. Le morceau capital est la scène du Crucifiement (pl. VIII-XI), la page la plus admirable de ce bel ensemble. De l'ancienne école, l'image du Christ garde le caractère divin, exprimé cette fois par un artiste maître de ses moyens. Mais ce qui procède vraiment d'un art nouveau, créateur, c'est la foule vivante et agissante qui se presse aux pieds de la croix. Supprimez le Calvaire par la pensée, il reste une curieuse image des acteurs de la société féodale, chevaliers vêtus de fer ou de velours, valets à la mine bestiale, et à droite, seule concession à la couleur historique, deux ou trois juifs aux traits marqués d'un individualisme saisissant. Tel vieillard israélite, à la ceinture chargée de besants d'or, a pu emprunter son costume à quelque bazar oriental, mais son profil est esquissé sur nature. C'est cette complaisance de l'artiste pour les scènes de la vie réelle, sa prédilection pour l'épisode et les brillants costumes, la précision pittoresque de son dessin,' qui impriment à ses œuvres un aspect imprévu. On retrouve les mêmes tendances dans la *Nativité*, scène rustique de la vie familiale et aussi dans cette curieuse figure de l'évangéliste saint Marc (pl. XIX), scribe laborieux, porteur de bésicles, assis dans un *scriptorium* confortable où l'absorbe la copie d'un manuscrit.

D'après le costume des personnages et pour certains motifs que nous exposerons dans la monographie de ces peintures, celles-ci peuvent être datées des premières années du XV[e] siècle.

Quelques-uns de ceux qui les ont étudiées ont cru y reconnaître un air de parenté avec les ouvrages italiens, contemporains ou un peu antérieurs, notamment avec les célèbres fresques de la chapelle des Espagnols, à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence. On s'est rappelé la présence à Avignon d'un des maîtres de l'école siennoise, au XIV[e] siècle, et l'on a attribué à une influence italienne une supériorité de style bien manifeste, si l'on met les peintures de Saint-Bonnet en regard des produits antérieurs de l'art français. Il nous serait difficile de partager ce sentiment. Que le *Crucifiement* de Saint-Bonnet appartienne à un art nouveau, que cette page précieuse soit en quelque sorte illuminée par l'aube d'une renaissance prochaine, c'est ce que personne ne pourrait nier. On sait quelle était encore au XIV[e] siècle l'inexpérience naïve des peintres français. Si la *Mort de Thibaud de Vassalieu*, représentée dans la chapelle de Sainte-Croix vers 1327, était considérée comme l'ouvrage d'un artiste un peu attardé, d'un religieux auquel l'isolement de la vie claustrale n'aurait point permis de suivre le progrès des arts, nous citerions comme autre exemple la *Vierge au donateur* de la cathédrale de Clermont (première moitié du XIV[e] siècle), et la peinture de cette même église représentant, sous une arcature gothique, Marie entourée de deux anges thuriféraires. Entre ces décorations murales du XIV[e] siècle encore tout empreintes d'un traditionnalisme un peu servile, et les belles compositions de Saint-Bonnet, si vivantes, si expressives, apparaît une différence de style singulièrement accentuée. Le XIV[e] siècle fut pour la peinture française une époque de stationnement. Nos malheurs politiques s'opposèrent parfois au développement d'un art qui déjà, au delà des Alpes, entrait dans une période nouvelle. Mais surtout, l'inspiration des artistes français ne se trouvait plus en complète harmonie avec les idées générales de leur temps. Né dans les cloîtres et portant l'empreinte de ses origines austères, l'art chrétien du XII[e] siècle, dédaigneux de toutes les séductions, dans l'expression de la forme humaine, reflète l'âme religieuse des contemporains de saint Bernard, des héros de la première croisade. Un mysticisme moins âpre, mais toujours ardent, rayonne sur les visages angéliques des statues de Reims et de Chartres, au temps de saint Louis. Mais au XIV[e] siècle, quand la ferveur de ces sentiments, après Philippe le Bel, a perdu de son intensité, l'art chrétien voit tout d'abord son originalité s'affaiblir dans la même mesure où sa sincérité diminue. Il emprunte plus qu'il ne crée. C'est alors que la grande école des artistes de Dijon vient rajeunir l'idéal des maîtres gothiques, leur faire entrevoir des horizons nouveaux, les conduire aux abords du chemin où s'engagera l'art moderne.

Les fresques de Saint-Bonnet doivent compter parmi les documents précieux qui nous permettent de suivre les origines de ce mouvement. En Italie, la glorieuse évolution artistique qui rompit avec les traditions de l'école de peinture byzantine se place en quelque sorte à une date précise. On connait les noms et les œuvres de ses premiers promoteurs, Cimabué et Giotto, ce dernier, mort en 1334. En France où les monuments sont plus rares, et les artistes peu connus, la transition est entourée de quelque obscurité. On sait du moins que l'influence des progrès de l'art italien sur l'art français ne fut pas immédiate. On sait encore que cette action, si elle s'exerça sur quelques points isolés du territoire français, ne fut ni générale ni très prépondérante avant le XVI[e] siècle. L'école française du XV[e] siècle sut garder son originalité propre ; mais son développement doit plus aux influences du Nord qu'à celles du Midi, exception faite pour quelques régions avoisinant le Comtat Venaissin.

Pendant le cours du XIV[e] siècle, Avignon, siège de la Papauté, était devenu cité italienne. Simone di Martino, l'ami de Pétrarque, y mourut en 1344. C'est à ses élèves que sont dues les fresques du palais pontifical dont il subsiste des restes précieux. On peut en étudier le style dans les peintures de la chapelle Saint-Jean, de la chapelle Saint-Martial, de la salle du Consistoire. En dehors du Palais des papes, la Chartreuse de Villeneuve (Gard) conserve aussi des fresques importantes (1). La comparaison de ces divers monuments avec la décoration murale de Saint-Bonnet est d'autant plus facile, que plusieurs sujets, notamment le crucifiement, se retrouvent de part et d'autre. Ni dans le style des figures, ni dans les tonalités générales, non plus que dans les détails accessoires, on ne rencontre aucun trait

(1) Voir Eugène Müntz, *Gazette archéologique*, 1885-86 et 1887-88, et *Bull. monumental*, 1885.

frappant de ressemblance entre les ouvrages des Italiens et la peinture forézienne. Le naturalisme expressif des personnages mis en scène sur le *Calvaire* de Saint-Bonnet (pl. VIII-XI) est un caractère essentiel dont on chercherait vainement la trace parmi les productions de l'école siennoise. Les architectures du *Paradis* (pl. XII et XIV), malgré la présence de l'arc en plein cintre qui se retrouve aussi sur les peintures flamandes, sont différentes des architectures italiennes : nulle trace à Saint-Bonnet de ces représentations de mosaïque et de marbre dont les Avignonnais usaient à profusion. Par contre, l'emploi encore fréquent des ors, dans les fonds et les détails des costumes, est propre aux peintures de Saint-Bonnet.

C'est plutôt auprès des écoles du Nord que leur auteur nous semble avoir puisé ses inspirations.

Né au milieu de bourgeois opulents, fiers de leurs richesses, avides de luxe et de fêtes, plus épris de curiosité pour le spectacle varié de la vie humaine que pour les hautes conceptions de l'esprit, l'art flamand doit à ses origines son caractère naturaliste. Il trouve à la fin du XIV[e] siècle, sur le sol français, un terrain favorable à sa propagation que divers événements politiques facilitèrent. Un des fils du roi Jean II, Philippe le Hardi, reçut en 1363 le duché de Bourgogne qui venait de faire retour au domaine royal. Son mariage avec Marguerite de Flandre eut pour conséquence la réunion des deux territoires flamand et bourguignon sous une même souveraineté. Dijon, ville à demi-flamande, devint alors la vraie capitale artistique de la France. Une brillante école de sculpture y prit naissance. Claus Sluter, aidé tantôt de Jean de Marville, tantôt de Claus de Werle, fut le créateur d'une série d'ouvrages d'une originalité puissante et bientôt célèbres. Les statues du portail de la Chartreuse de Dijon, du Puits de Moïse, du tombeau de Philippe le Hardi, exécutés entre 1387 et 1412 sont les monuments les plus importants de cette époque. Nous sommes loin des conceptions mystiques des écoles archaïques. La science de l'expression, la recherche inquiète du pittoresque, l'observation du vrai, dans ses aspects variés et imprévus, vont constituer le style original de la jeune école.

Tournons maintenant nos regards vers la province de Forez. Un événement important s'est produit dans sa vie politique. Le mariage d'Anne-Dauphine, fille de Jeanne de Forez et du Dauphin d'Auvergne, avec le duc Louis II de Bourbon a réuni le territoire forézien aux vastes domaines d'un des grands vassaux de la couronne. De 1380 à 1417 environ, quelques années après la journée désastreuse de Brignais et jusqu'à la mort d'Anne-Dauphine, le Forez sous le gouvernement de cette comtesse, jouit d'une relative tranquillité. La ville de Saint-Bonnet-le-Château fut à diverses reprises entourée des faveurs de la comtesse de Forez. Son mari, Louis II de Bourbon, aimait et encourageait les arts. Le souvenir du bon duc Louis reste attaché à la vieille chapelle de Souvigny, qu'il fonda en 1376 et où sa devise *Espérance* se lit comme sur les peintures de Saint-Bonnet. Les sculptures de la *Vieille Chapelle* de Souvigny sont déjà apparentées avec celles de la Bourgogne, dont l'influence en Bourbonnais s'accentuera plus tard, au XV[e] siècle, quand Jacques Morel, lyonnais de naissance mais franc bourguignon par tempérament, ira sculpter dans la *Chapelle Neuve* le tombeau de Charles I[er] de Bourbon.

Telle était en France et particulièrement dans la région du Forez la situation des arts, quand les peintures murales de la crypte de Saint-Bonnet furent exécutées. Il n'est peut-être pas téméraire de conjecturer que l'auteur présumé de des fresques, Louis Vobis, dont nous ignorons la nationalité, aurait reçu les leçons des maîtres dijonnais.

La seconde moitié du XV[e] siècle a laissé en Forez de rares peintures décoratives, dont les figures d'apôtres et de saints, ornant les dossiers des vingt-quatre stalles de Charlieu, constituent le plus important spécimen. Le plan de cet ouvrage, consacré à la peinture murale, ne nous permet pas d'y faire entrer la monographie de ces peintures, qui revêtent des panneaux de bois. Malgré leurs grandes dimensions, elles appartiennent proprement à la décoration mobilière. Nous ne pouvons que les mentionner dans ce tableau rapide.

Le dossier des stalles est divisé par des arcatures en autant de panneaux qu'il y a de sièges, soit douze de chaque côté du chœur. Sur chaque panneau figure un personnage en pied, peint en demi-nature : à gauche, se tiennent debout les douze apôtres, portant

chacun une banderolle avec un article du *Credo* ; à droite, douze saints ou saintes font face au collège apostolique. Les peintures des stalles de Charlieu, comme l'a observé M. de Champeaux (1), dérivent de l'art bourguignon. Des retouches grossières les ont malheureusement défigurées en partie. En dépit de l'archaïsme du costume de certains personnages et du style de la boiserie, il semble difficile d'en reculer la date au-delà de 1450. Nous y trouvons un détail de composition dont les peintres et les verriers ont fait au XV[e] siècle un usage constant et que l'on rencontre déjà, employé avec discrétion, sur les peintures de Saint-Bonnet : les fonds sur lesquels se détachent les figures, imitent invariablement les riches tentures brochées de style oriental, alors en usage dans l'ameublement. Les animaux affrontés lions, paons, oiseaux divers, mêlés à des palmettes et à des grenades, forment le thème de cette ornementation d'une grande richesse.

Sur ces stalles, le nom d'un des maîtres de l'œuvre, Colinet Jean ou Jeune — *Colnet Je* — est inscrit en grande minuscules gothiques. Ce nom est-il celui du peintre ou désigne-t-il le menuisier ? Il n'est point impossible que Jean Colinet ait été l'un et l'autre : beaucoup de peintres à cette époque étaient aussi tailleurs d'images, savaient travailler le bois et ne dédaignaient pas de s'adonner à d'humbles besognes (2). La mention de Colinet ne s'est encore rencontrée sur aucun document d'archives : il faut nous résigner à ne rien connaître de la personnalité de ce maître modeste, dont le nom doit figurer en tête de la liste des artistes foréziens, nés ou ayant travaillé en Forez.

Auprès des admirables verrières d'Ambierle et de celles, moins importantes, que le XV[e] siècle a laissées à Saint-André d'Apchon et à Saint-Martin d'Estreaux, quelques vestiges de peinture murale n'offrent, pour cette époque, qu'un intérêt bien inférieur. La vétusté les a rendues pour la plupart presque illisibles. Telles sont les figures de saintes tracées d'une main assez inexpérimentée sur les murs de la nef de Saint-Romain-le-Puy, en face de belles peintures du XIII[e] siècle (fig. 5 et 6). Telles sont encore les restes d'un *Crucifiement* peint dans la première travée du collatéral droit de l'église de la Bénisson-Dieu, où l'on distingue seulement la figure du Christ lié à une croix très mince avec, à sa gauche, saint Jean tenant un livre.

On trouvera plus loin dans un chapitre spécial l'énumération des vestiges de peintures de l'époque gothique dignes seulement d'être mentionnés pour mémoire.

Le Forez, pour cette période de la fin de l'âge gothique, ne possède aucune peinture importante, sauf le célèbre retable flamand, ouvrage présumé de Roger van der Weyden, qu'un gentilhomme forézien, Michel de Chaugy, légua en 1476 à l'église priorale d'Ambierle. L'étude de ce triptyque, aujourd'hui bien connu grâce à de nombreuses monographies (3), reste en dehors de notre sujet. On peut croire que cet ouvrage d'un maître renommé exerça quelque influence sur la manière des artistes foréziens. Jamais du moins modèle d'aussi haute valeur n'avait été exposé dans les sanctuaires de notre province. Chez nos voisins nous ne pouvons passer sous silence quelques œuvres capitales, intéressantes, comme termes de comparaison avec les monuments foréziens. L'une de ces œuvres, célèbre depuis sa découverte en 1850 par Prosper Mérimée, alors inspecteur des Monuments Historiques, est la fresque dite des *Arts libéraux* de l'ancienne librairie de la cathédrale du Puy, commandée à la fin du XV[e] siècle par le chanoine Pierre Odin. Ces curieuses allégories des quatre parties de la science scolastique sont connues de tous, de même qu'une autre peinture auvergnate, la *Danse des Morts* de la Chaise-Dieu. Ce sont là de précieuses pages pour l'histoire de la peinture française. Une autre œuvre capitale, mais encore inédite, c'est la suite de peintures murales, malheureusement bien endommagées, que possède une chapelle de la cathédrale d'Autun, dite la *Chapelle Dorée* (4). Fondée en 1465 par Ferry de Cluny,

(1) *Le Meuble* (*Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts*, t. I, p. 86).

(2) Des motifs d'économie ont sans doute necessité l'intervention d'un peintre dans la décoration des stalles de Charlieu L'usage ordinaire etait alors de sculpter sur les panneaux des dossiers les figures des apôtres. Outre les célèbres et luxueuses stalles de Brou et celles que renferment les eglises de l'Allemagne, on peut citer comme exemple de cette tradition, celles de l'ancienne abbaye de Saint-Claude (Jura), œuvre de Jehan de Viery qui les a signées, lui aussi, en les datant de 1455. Comme à Charlieu, on y voit les douze apôtres déployant des banderolles, mais les figures sont en bas relief au lieu d'être peintes. Il en est de même pour les stalles de la cathédrale de Lausanne, terminées en 1509, où figure également le cortège des douze apôtres, ayant chacun pour caractéristique un des articles du *Credo*.

(3) Voyez surtout : E. Jeannez, *Le Retable de la Passion de l'église d'Ambierle en Roannais*, dans la *Gazette archeologique*, 1886. Tirage à part, in-4°, Paris, 1886, avec deux photogravures.

(4) Les Monuments Historiques en possedent un releve.

doyen du chapitre d'Autun, puis évêque de Tournai et cardinal, mort à Rome en 1483, cette chapelle a reçu, vers 1480 environ, un système de peintures disposées en plusieurs registres. Le sujet principal est italien : c'est une procession du pape saint Grégoire pendant la peste de Rome, mais le style est franchement flamand ou bourguignon. Le prélat était alors officier de Philippe le Bon et évêque de Tournai : c'est aux artistes de la cour de Dijon, ville voisine d'Autun, qu'il confia sans doute cette commande (1).

Le jour où quelqu'un entreprendra de publier les peintures de la *Chapelle Dorée*, il devra y joindre des fragments importants provenant d'une autre chapelle de la cathédrale d'Autun, celle de Saint-Vincent, dont la décoration est due au cardinal Rolin, évêque d'Autun. Parmi ces fragments, sauvés de la destruction par la Société Éduenne et conservés dans ses collections, figurent certains morceaux de premier ordre, tels qu'une *Déposition de croix* d'un sentiment religieux admirable, et surtout un curieux portrait de Jean Rolin, modelé sans ombre dans une tonalité claire qui fait de cette image l'ouvrage d'un précurseur des Clouet. Ces peintures, qui datent de 1460, méritent malgré leur mutilation de compter parmi les productions importantes de l'art bourguignon.

LA RENAISSANCE.

Chacune des grandes époques de l'histoire de la peinture monumentale a laissé, en Forez, pendant les périodes romane et gothique, quelque spécimen caractéristique. Nous avons pu suivre ainsi le développement de cet art depuis la première renaissance du XIIe siècle jusqu'au règne de Charles VI. Pour rencontrer ensuite une page vraiment importante, il nous faut descendre jusqu'au temps de Henri IV. Lacune fort regrettable, qui correspond précisément à une période marquée par un nouvel essor de l'art national, profondément influencé, mais non absorbé, par l'art italien.

En architecture et en sculpture, le Forez garde pour cette époque de précieux monuments. La demeure somptueuse de Claude d'Urfé, ouvrage de la plus pure et de la plus élégante architecture de la Renaissance française, possédait naguère un vrai trésor de richesses d'art, aujourd'hui dispersées. Le château de Saint-André d'Apchon, bien que mutilé, celui de Châteaumorand bien que restauré, témoignent encore du goût éclairé de leurs anciens maîtres. Rappelons en sculpture les trois Vierges de Saint-Marcel d'Urfé, de Saint-Galmier, de l'Hôpital-sous-Rochefort, la sainte Catherine de Champoly, œuvres charmantes du commencement du XVIe siècle, contemporaines de la première Renaissance. Ces trois madones, dont les traits présentent une expression si attachante de gravité souriante et de grâce ingénue, sont non seulement contemporaines, mais encore apparentées par un air de famille. L'art forézien — cette expression nous semble ici justifiée — s'y manifeste alors avec une certaine originalité et ses créations gardent comme une franche saveur de terroir. De son côté, la peinture sur verre nous a laissé les verrières de Saint-André d'Apchon, avec ces inimitables portraits des d'Albon où la technique du vitrail atteint son plus haut degré de perfection, dans ces visages au modelé si fin et si lumineux, dans ces étoffes de soie et de velours aux tons étincelants.

A côté de ces monuments, la peinture murale fait presque défaut. Au reste, son histoire est alors, dans toutes les provinces françaises, enveloppée d'obscurité. Parmi les peintres, un des maîtres les plus renommés est un Lyonnais, Jean de Paris ou Jean Perréal, peintre ordinaire de Louis XII. Cet artiste avait vu l'Italie. En 1523 il semblait appelé à parcourir le Forez, non en artiste, mais pour remplir les devoirs d'une charge dont il ne fut d'ailleurs

(1) C'est à tort que Lubke, *Hist. de l'art*, II, p. 347, rattache ces peintures à l'ecole italienne. Il fut un temps où cette étiquette se donnait au hasard à toutes les peintures françaises du XVe siècle.

titulaire que pendant quelques mois. Les documents nous le montrent investi de l'emploi d'inspecteur des châteaux forts du Lyonnais, Forez, Beaujolais (1). Quoi qu'il en soit, notre province n'a rien gardé qui rappelle sa mémoire.

Si l'on consulte, à défaut de monuments, l'abondant recueil de documents que M. Natalis Rondot a recueilli avec tant de persévérance dans les dépôts d'archives sur les peintres de Lyon (2), il apparaît que, parmi les artistes fixés au XVI[e] siècle dans cette ville voisine du Forez, les étrangers sont en nombre notable. On y compte vingt-huit peintres Flamands, six Allemands, treize Italiens, soit un dixième d'étrangers. Les représentants des écoles du Nord l'emportent encore sur les artistes italiens. Mais, suivant la remarque de M. Natalis Rondot, la Flandre envoyait alors en Italie un grand nombre de ses peintres, qu'y attirait le rayonnement de l'activité artistique des cités de la Péninsule. Placé sur le parcours de ce pélerinage des Flamands, Lyon, ville riche et florissante, retenait parfois ces voyageurs ; ils s'y fixaient et y faisaient souche. Ces faits ne sauraient être négligés dans l'histoire des arts en Forez, province que des rapports constants de toute nature n'ont cessé d'unir au Lyonnais.

Le mouvement de la Renaissance italienne ne s'opéra pas, dans les domaines des ducs de Bourbon, au lendemain de l'expédition de Charles VIII. Une peinture précieuse comme document, car elle peut être datée, d'après l'âge apparent des portraits, des dernières années du XV[e] siècle (1498 ou 1499), mérite à ce propos d'être rappelée. Il ne s'agit pas, il est vrai, d'une décoration fixe, mais d'un triptyque, celui de la cathédrale de Moulins, dont les volets à l'intérieur représentent l'Annonciation, au revers, le portrait de Pierre de Bourbon (+ 1503), de sa femme, Anne de France, et de leur fille Suzanne. Les personnages, accompagnés de leurs patrons, sont agenouillés auprès d'une Vierge qui occupe le centre de la composition. Cette peinture est encore une œuvre toute française, comme le remarque M. Mantz. L'attribution que d'autres en ont faite à Benedetto Girlandajo est tout à fait arbitraire ; elle semble n'avoir d'autre origine qu'un fait historique, assurément intéressant, mais dont on a exagéré la portée. On sait que Gilbert de Montpensier avait appelé en Auvergne, vers 1490, Benedetto Girlandajo. Ce premier exode de l'art italien sur le sol français n'a laissé que des traces légères et bien fugitives.

En Forez, nous trouvons son influence tout-à-fait prépondérante vers 1535, quand Claude d'Urfé, un des plus hauts gentilshommes de la province, entreprend de réédifier somptueusement sa demeure de la Bâtie. Ce ne fut cependant que plus tard, vers 1555, qu'il acheva son oratoire dont les boiseries encadraient des peintures dues à quelque élève de Jules Romain. Cette fois, c'est l'art italien pur de tout mélange qui s'est implanté en Forez. Claude d'Urfé ne croit pas pouvoir offrir à l'admiration jalouse de ses compatriotes une plus rare nouveauté que ces toiles sorties de l'atelier d'un des disciples de Raphaël !

Infiniment plus modeste est l'humble oratoire d'une maison gothique de Crozet renfermant les restes d'une décoration murale. Elle n'a gardé que le groupe traditionnel de la Mère de Dieu tenant sur ses genoux le corps du Christ (fig. 18). L'ouvrage n'est point sans mérite. Si le coloris paraît sommaire, vu l'état d'usure de cette fresque, du moins y reconnaît-on la main d'un artiste exercé : il a su dessiner avec fermeté et justesse le corps amaigri du Sauveur, indiquer adroitement le jeu des draperies, rendre avec sentiment l'expression douloureuse des traits de la Vierge.

A la même époque, vraisemblablement, appartiennent les vestiges d'une décoration curieuse, tout récemment mise au jour dans une salle du château de Cornillon. Il s'agit cette fois d'une peinture allégorique représentant sous les traits d'animaux divers, les Vertus et les Vices. On connaît d'assez nombreux exemples de ces compositions singulières, conformes au

(1) En 1523, à l'hôtel commun de la ville « monsieur le contrerolleur Jehan de Paris... a mis en termes que le Roy nostre sire estant dernièrement en ceste ville lui ordonna qu'il prist garde et l'ueil au faict des murailhes et clostures des places et forteresses et chasteaulx du pays de Lyonnois Fourestz et Beaujolloys et Dombes, et depuys luy a ledit s[r] envoye lettres patentes ». L'annee suivante, Jean Perréal renonça à se prévaloir de cette commission. Lettres patentes donnees à Lyon, le 2 novembre 1523, (*Archives de la ville de Lyon* EE). Guigue, *Bibliothèque historique du Lyonnais*, t. I, 1886, p. 60 à 63.

(2) Natalis Rondot, *Les Peintres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle. Compte-rendu du Congrès des Societés des Beaux-Arts des departements*, 1887, p. 434. Tiré à part, in-8°, Paris, 1888.

goût du temps, mi-partie profanes, mi-partie religieuses. Elles trouvaient place sur les murs des demeures seigneuriales comme dans les sanctuaires.

C'est encore par la visite d'un château du XVI[e] siècle, aujourd'hui bien déchu, le château de Valprivas (1), que nous devrons clore cet aperçu général, où de trop nombreuses lacunes accusent les ravages du temps sur nos anciennes décorations murales. Celle de Valprivas en a ressenti gravement les outrages. Cette fois nous touchons au terme de cette brillante période de la Renaissance. Le génie italien règne en maître dans les ateliers français. L'école est devenue savante, et sa science ne sait pas toujours se défendre du pédantisme. On devine aisément que l'auteur inconnu de la fresque de Valprivas (pl. XX), tout imbu du culte de l'antiquité païenne, préférait les scènes de la Fable aux austérités des représentations évangéliques. Le maître du logis, le docte Antoine du Verdier, partageait à coup sûr ce sentiment. Mais l'artiste appartenait à une école exercée depuis longtemps à concilier, par d'habiles compromis, les goûts du jour et les exigences de la décoration religieuse. La scène se passe dans la morne vallée de Josaphat. Le peintre en use librement avec la gravité du sujet : au centre, trois jeunes femmes ou plutôt trois déesses descendues du mont Ida, étalent avec complaisance les charmes de leur nudité. Ce sont les figurantes accoutumées du *Jugement de Pâris* ou du groupe des *Trois Grâces*. Ne convient-il pas que le contraste de la vie et de la mort soit exprimé en traits saisissants ? Tout auprès, des corps de ressuscités semblent surgir de leurs tombeaux pour permettre à l'artiste d'affirmer sa science du nu, dans de belles académies, d'une correction impeccable. Cependant le Christ sortant d'un nuage, entouré des anges sonnant de la trompette, nous rappelle que nous sommes en présence de la *Résurrection des morts*.

S'il est permis de sourire devant ces conceptions d'artistes néo-païens dont l'inspiration et la sincérité, dans le domaine de la peinture religieuse, n'égalaient pas toujours la science et la souplesse, si leur talent, en dépit de ces raffinements, possède souvent moins de charme que la naïve émotion des primitifs, notre ironie du moins doit être légère. Elle ne saurait nous empêcher d'admirer les qualités brillantes du maître anonyme qui a tracé la belle fresque de Valprivas, ouvrage d'un vrai peintre. La loi de l'art est de se renouveler sans cesse, de marcher sans répit à la conquête d'un idéal qui se transforme lorsqu'on croit le saisir. Et de toutes les évolutions de l'art français, celle de la Renaissance demeure une des plus glorieuses, malgré certains symptômes de décadence dans l'art religieux. Le plan de cet ouvrage, qui s'arrête au seuil du XVII[e] siècle, ne nous permet pas d'étudier le développement de cet art nouveau après le règne de Henri IV. Au reste, la peinture murale, tant dans les églises que dans les châteaux, va devenir plus rare et moins intéressante.

Il faudrait, d'ailleurs, descendre jusqu'au siècle actuel pour assister en France à une rénovation de la grande fresque. Deux artistes français, de mérite inégal, et surtout de tempérament bien différent, ont successivement coopéré à cette œuvre. On nous permettra de rappeler ici leurs noms illustres ; ces deux artistes se rattachent par leur origine à la province lyonnaise que des liens d'antique parenté unissent au Forez.

Les saines traditions de la peinture décorative religieuse revivent dans les belles peintures murales d'Hippolyte Flandrin qui sut s'inspirer des vieux maîtres, tout en se gardant de cet esprit d'imitation servile, si funeste, à l'heure actuelle, aux décorateurs de nos églises et plus encore à leurs architectes.

Quant au grand artiste dont l'art français déplore la perte récente, Puvis de Chavannes, son œuvre magistrale est un éclatant démenti donné à ces esprits chagrins qui, dans un sentiment d'admiration trop exclusive pour l'art rétrospectif, accusent l'école contemporaine de déchéance et de stérilité. Parmi les représentant de cette école, il en est un, originaire du Forez, dont les œuvres, justement admirées, appartiennent aussi à la peinture monumentale. Ses grandes compositions religieuses, telles que celles de l'église d'Ars et de la chapelle d'Oullins, démontrent qu'un spiritualisme élevé reste la source la plus féconde d'une originalité sincère.

(1) Actuellement dans le département de la Haute Loire, autrefois en territoire forézien.

La vieille querelle entre anciens et modernes est une discussion surannee.

Sur un mur du Palais Saint-Pierre de Lyon, Puvis de Chavannes a représenté, dans son *Inspiration chrétienne*, un artiste du moyen âge occupé à décorer de naïves *histoires* les parois d'un cloître, à l'instar des maîtres anonymes dont nous venons d'étudier les œuvres. N'est-il pas permis d'unir dans un même culte le génie hardi du maître moderne et la vieille école d'art dont il a, dans cette page, évoqué le souvenir?

Joseph DÉCHELETTE.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE.

On trouvera la bibliographie spéciale de chacune des peintures murales du Forez dans la monographie qui lui est consacrée. Quelques indications sommaires sur les principaux travaux relatifs à la peinture monumentale en France pourront être utiles à nos lecteurs.

Eméric-David est le premier écrivain français qui se soit occupe de la peinture du moyen âge. La première édition de son opuscule, encore utile aujourd'hui pour la connaissances des textes, fut imprimée de 1811 à 1812 pour servir de preface au *Musée Napoleon* L'ouvrage eut une seconde édition : *Histoire de la peinture au moyen âge, suivie de l'histoire de la gravure*, etc., par Eméric-David, avec une notice sur l'auteur par P. Lacroix, 1863. Il comprend seulement la période qui va de Constantin au XIIe siècle. Trois autres parties devaient conduire l'histoire de l'art « jusqu'à l'apparition du tableau des Horace ». Bien que l'ouvrage traite sommairement de la peinture en général, certains textes historiques que l'auteur y a groupés intéressent les origines de l'art français.

Caumont consacra un court chapitre à la *Peinture à fresque* dans son *Cours d'antiquite monumentale* (chap VIII, p. 543). Mais c'est surtout la grande monographie écrite par Prosper Mérimée, *Notice sur les peintures de l'église de Saint-Savin* (Paris, 1845), qui devait attirer sur cette catégorie des antiquités du moyen âge l'attention des archéologues. C'est à partir de ce moment que les parois des anciennes églises furent explorées avec soin et leurs anciennes décorations rendues à la lumière. L'heureuse découverte de la peinture des *Arts libéraux* dans la librairie du chapitre de Notre-Dame du Puy en 1850 encouragea ces tentatives. L'impulsion était donnée. Dans chaque province les découvertes et les monographies se succédèrent rapidement. Un catalogue complet de ces travaux, qui serait aujourd'hui fort utile, en attendant une bibliographie générale des travaux relatifs à l'art français, comprendrait certainement plus d'un millier d'articles, publiés dans les divers recueils archéologiques et artistiques de Paris et de la Province, notamment dans les *Annales archéologiques*, le *Bulletin monumental*, le *Bulletin de la Société des antiquaires de France*, les *Comptes rendus des Congrès archeologiques*, les publications du *Comité des travaux historiques*, la *Revue de l'art chrétien*, les *Comptes rendus des Congrès des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, etc.

Parmi ces publications, celles qui s'étendent aux monuments de toute une province ou d'un département sont encore fort rares.

Quant aux ouvrages traitant spécialement de la peinture française du Moyen âge et de la Renaissance dans son ensemble, en dehors de grandes publications sur les arts du Moyen âge en général, telles que celles de Seroux d'Agincourt, de Labarte, de Gailhabaud, etc., qui ne contiennent sur la peinture que des données fort succinctes, on n'en compte encore que deux (1). L'œuvre capitale est le grand et beau recueil de MM. Gelis-Didot et H. Laffillée : *La peinture decorative en France du XIe au XVIe siècle.* Paris imp. réunies, s, d. 1 vol. in-folio avec planches en couleurs. Un second volume qui traite de la peinture française aux XVIIe et XVIIIe siècles est en cours de publication.

Enfin récemment a paru dans la *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-arts* de l'éditeur Quantin, un bon manuel de Paul Mantz, *La peinture française du IXe siècle à la fin du XVIe*, 1897. On peut cependant regretter que l'auteur n'ait guère étudié et cité que les monuments dont la Commission des Monuments Historiques possède des releves. On consultera avec profit l'article *Peinture* du *Dictionnaire d'architecture*, de Viollet-le-Duc, pour la connaissance des procédés techniques et l'analyse critique des principes de la decoration architectonique du Moyen âge.

Une bibliographie spéciale aurait de plus à faire mention d'une série d'ouvrages contenant des extraits de documents d'archives sur les artistes français. Nous citerons seulement les *Archives de l'art français, Recueil de documents relatifs à l'histoire des arts en France*, suivis de l'*Abecedario*, de P.-J. Mariette, publiés par Ph. de Chennevières et Anatole de Montaiglon (Paris, Dumoulin 1851 et annees suiv.), 12 vol. in-8°. Pour la région lyonnaise, nous avons dans cet ordre de recherches, les travaux si copieusement documentes de M. Natalis Rondot. Malheureusement il est fort rare que les renseignements extraits des pièces d'archives antérieures au XVIe siècle s'appliquent à des artistes dont les ouvrages soient connus.

On sait que la commission des Monuments Historiques a entrepris de réunir les relevés en couleurs des principales peintures murales de la France. Cette collection déjà fort riche, forme un ensemble de matériaux précieux pour l'étude. Elle comprend actuellement un grand nombre d'aquarelles, exécutees par divers artistes ou architectes, tels que MM. Denuelle, Anatole Dauvergne, A. Revoil, Ch. Lameire, H. Laffillée, Yperman, etc. Il en est qui sont d'autant plus précieuses que les originaux ont péri ; tel est le cas des peintures de Charlieu, dont nous avons eté heureux de retrouver les relevés dans les cartons du Trocadéro. La Commission des Monuments Historiques a bien voulu nous autoriser à reproduire cette copie ainsi que les belles aquarelles des peintures de Saint-Bonnet-le-Château, et de Valprivas, par M. Yperman. Quelques-uns de ces relevés seulement sont exposés au musee du Trocadéro.

(1) Nous ne parlons pas ici des ouvrages qui ne sont que des recueils d'ornements, destinés aux décorateurs.

Voici la liste de ceux qui ont été exécutés dans la Loire ou les départements limitrophes d'après le récent catalogue, dressé par M. A. Perrault-Dabot (1).

DÉSIGNATION DES RELEVÉS	AUTEURS	DATES
LOIRE		
CHARLIEU. — Abbaye. Têtes de Christ et deux figures	Denuelle	1840
Le Christ dans une gloire accompagné d'apôtres, à 0m 15 par mètre	—	1840
Trois figures	—	1840
Fragments (les apôtres), à 0m 15 par mètre		1840
SAINT-BONNET-LE-CHATEAU. — Église. La Nativité, relevé au septième de l'exécution	Yperman	1895
La Crucifixion, relevé au tiers		1895
L'Entrée du Paradis, relevé à la moitié	—	1895
Le Paradis, ensemble		1895
SAINT-ROMAIN-LE-PUY (2). — Église du prieuré, martyre de Saint-Romain, relevé au quart de l'exécution	Yperman	1895
ALLIER		
BIOZAT. — Église. Martyre de Saint-Sébastien	Compagnon	1853
Détails décoratifs, relevé à 0m05 par mètre	—	1853
EBREUIL. — Église. Peinture du chœur ; faces sud et nord	Eug. Millet	1853
Peintures du chœur ; face est	—	1853
Détail des peintures de la tribune (personnages en costume ecclésiastique), relevé à la grandeur d'exécution (calque)	—	1853
Détails des peintures de la tribune (Saint Georges)	—	[illegible]
Saint Georges	Yperman	1891
Saint Antoine et saint Léger	—	1891
Saint Blaise et saint Laurent		1891
Ornements du XIIe siècle	—	1891
La Sainte Vierge		1891
Fresques décorant la tribune (trois relevés)		[illegible]
MAZERIER. — Église. Les Rois Mages, relevé au tiers	—	1893
Ornements des arcs de la voûte (détails), relevé grandeur d'exécution	—	[illegible]
SAINT-DÉSIRÉ. — Église. Restes de peintures murales. Cinq relevés ou détails	D. Darcy	1866
PUY-DE-DOME.		
CLERMONT-FERRAND. — Cathédrale. La Vierge et l'Enfant, entre deux anges thuriféraires	Dauvergne	[illegible]
La Vierge et l'Enfant		[illegible]
ISSOIRE. — Église Saint-Paul. État des peintures sous le badigeon, à 0m03 par mètre. Deux planches	—	1857
Relevés rassemblés dans un même panneau	Mallay	1868
HAUTE-LOIRE		
LA CHAISE-DIEU. — Église. Danse macabre, relevé au septième	Yperman	1894
CHAMALIÈRES. — Église. La Vierge et l'Enfant, relevé au tiers de l'exécution	—	1894
LE PUY. — Cathédrale. Fresques de la petite tribune du transept nord, à 0m 10 par mètre	Dauvergne	[illegible]
Les Arts libéraux, relevés de l'ensemble, au sixième de l'exécution	Yperman	[illegible]
La Logique, détail à moitié de l'exécution	—	1893
Relevé de l'ensemble	P. Mérimée	1841
Personnages de la fresque (têtes), relevés à la grandeur de l'exécution (calque)	—	1841
Église Saint-Michel d'Aiguilhe, soixante trois relevés, ensemble et détails	Dauvergne	[illegible]
VALPRIVAS. — Château. La Résurrection des Morts, relevé au dixième de l'exécution		[illegible]
ISÈRE.		
SAINT-CHEF. — Église. Ensembles et détails. Treize feuilles	Denuelle	[illegible]
SAONE-ET-LOIRE.		
AUTUN. — Cathédrale. Saint Grégoire, saint Denis, procession du pape Grégoire contre la peste ; relevé à 0m 15 par mètre		[illegible]
Prophètes et saints personnages ; relevé à 0m 15 par mètre		[illegible]
BERZÉ-LA-VILLE. — Chapelle du Château-des-Moines Décollation de saint Jean-Baptiste, relevé au cinquième de l'exécution	Yperman	[illegible]
Martyre de saint Laurent, relevé au cinquième		1893
TOURNUS. — Église Saint-Philibert. Crucifixion, Couronnement de la Vierge, Saints personnage. Peintures des cryptes, Jugement dernier et détails d'ornementation en tout six relevés, dont cinq au dixième de l'exécution	Denuelle	1845

J. D.

(1) *Archives de la Commission des Monuments historiques, Catalogue des relevés, dessins et aquarelles*, dressé par M. A. Perrault-Dabot, archiviste de la Commission, Paris, 1899.

(2) Par suite d'un *erratum*, ce relevé est inventorié dans le *catalogue* parmi les monuments du Puy (Haute-Loire), sous cette cette désignation : *Église Saint-Romain.*



CHARLIEU.

PEINTURES DU RÉFECTOIRE DU PRIEURÉ (1).



LES sculptures du porche de Charlieu comptent parmi les monuments les plus connus de l'art bénédictin du XIIe siècle. Ces restes précieux ne représentent, cependant, qu'une portion minime des richesses d'art que possédait, à la fin de l'époque romane, le prieuré fondé en 872 par Ratbert, évêque de Valence et son frère Édouard, sur un territoire faisant partie de leurs domaines.

L'église, consacrée en 1094, n'a été détruite qu'au temps de la Révolution. Du cloître roman, sans doute contemporain de saint Odilon, reconstructeur du prieuré, il ne subsiste que quelques arcades.

Plus complète encore fut la destruction des bâtiments conventuels dont un mur, orné autrefois de peintures murales, reste le dernier vestige. Cette muraille est une des parois de l'ancien réfectoire.

On ne peut douter que l'abside de l'église priorale et ses quatre absidioles n'aient reçu, comme le réfectoire, des décorations peintes à diverses époques. Il est extrêmement regrettable que leur perte ait été complète. Les peintures du réfectoire subirent à peu près le même sort. Un Roannais, précurseur de l'archéologie médiévale dans le département de la Loire, Jacques Guillien, eut le mérite d'apprécier le premier la valeur de ces fresques. En 1844, la démolition du réfectoire conventuel, devenu propriété privée depuis le 3 thermidor an IV, étant imminente, M. Guillien jeta un cri d'alarme qui fut entendu par la Commission des Monuments Historiques. Prosper Mérimée, alors inspecteur de cette Commission, fit de louables efforts pour seconder l'initiative de Guillien et assurer la conservation des peintures (2). Malheureusement il s'agissait d'une propriété particulière, ce qui rendit impuissante l'action du ministère de l'Intérieur. La destruction du monument fut consommée. Toutefois l'intervention de M. Guillien n'avait pas été stérile. Grâce à lui, le ministère avait confié à un artiste de mérite, Alexandre Denuelle, la mission d'exécuter un relevé. Ce sont ces copies à l'aquarelle, aujourd'hui conservées au musée du Trocadéro et gracieusement mises à notre disposition par l'administration des Monuments Historiques, que nos photogravures reproduisent. La fidélité de l'œuvre de Denuelle peut être contrôlée à l'aide de certains fragments des peintures originales. Quelques têtes, au nombre de cinq, furent sauvées de la destruction et expédiées à Paris, au musée des Thermes et de Cluny où elles sont actuellement exposées. Usés, décolorés,

(1) BIBLIOGRAPHIE. — Desevelinges, *Hist. de la ville de Charlieu*, Roanne, 1856, p. 19 et *passim* — J. Guillien, *Description des anciennes peintures de l'abbaye de Charlieu*, dans les *Recherches historiques sur Roanne et le Roannais*, éditées par A. Coste, Roanne, 1863, p. 48. — M. Dumoulin, *Les peintures du prieuré de Charlieu et la conservation de l'abbaye*, dans le journal l'*Union Republicaine de Roanne*, numéro du 25 mars 1894.

(2) Voir la correspondance échangée entre les deux archéologues dans l'article de M. Maurice Dumoulin *(loc. cit.)*.

ces fragments de peintures témoignent de l'exactitude des copies ; mais celles-ci, plus lisibles, exécutées à une époque où les originaux avaient moins souffert, se prêtent mieux à une reproduction photographique.

On peut voir à Charlieu la paroi des bâtiments conventuels que décoraient ces peintures. La construction datait sans doute du XI[e] siècle. Vers 1040, le prieuré de Charlieu avait été rebâti presque en entier, l'église exceptée, par les soins de saint Odilon, cinquième abbé de Cluny. Un fait intéressant peut aujourd'hui encore être observé par l'examen de la muraille : sous l'enduit de mortier qui portait les peintures dont nous nous occupons, apparaît une décoration rudimentaire plus ancienne, peinte à quatre tons, avec contours tracés à l'ocre rouge.

Les peintures de Charlieu appartiennent, comme les sculptures du porche, au XII[e] siècle, c'est-à-dire à l'époque la plus brillante de l'art bourguignon inspiré et propagé par les moines de Cluny.

Leur style est si avancé qu'il est permis de les dater de la fin de ce siècle et, par conséquent, de les regarder comme un peu postérieures aux sculptures du porche.

Comme nous l'avons dit dans notre introduction, les peintures du réfectoire de Charlieu présentaient les mêmes sujets que celles qui décoraient à Cluny le réfectoire du chef d'ordre: les religieux avaient sous les yeux l'image de leurs fondateurs ou de leurs bienfaiteurs les plus insignes. Un Christ, siégeant sur son trône traditionnel, présidait aux repas monastiques ; le Collège apostolique formait à ses côtés un cortège d'honneur. D'une taille bien inférieure à celle du Sauveur, mais cependant plus grande que nature, les apôtres apparaissaient comme les médiateurs de la divinité et de la communauté bénédictine.

La composition, telle que l'a trouvée Denuelle et que l'a connue Guillien, est incomplète, les figures placées à la gauche du Christ ayant disparu. Elle comprend, outre l'image du Christ assis et bénissant, entouré de l'auréole symbolique et accosté des animaux évangélistes, trois registres horizontaux. Au bas, une draperie présente des plis symétriques et également espacés, avec, pour bordure, un galon perlé. Au-dessus, dans la zone intermédiaire, la mieux conservée, sont assis quatre apôtres nimbés, dont trois tiennent un livre fermé et l'autre, saint Simon, un volume roulé. C'est par ces personnages et par les têtes représentées sur la planche II que se mesure la valeur artistique de l'œuvre. Les apôtres dirigent leurs regards vers le Christ ; l'artiste a su varier les gestes et les détails des costumes ou plutôt l'arrangement des plis, qui ne manquent nullement de souplesse. Sur les bandes plates séparant les deux registres supérieurs, on lit les restes de deux légendes empruntées sans doute aux livres saints. Au dessus : + NOS..... M. Guillien transcrit :.... VOS QVI VOVISTIS....., Au dessous, quelques vestiges d'un texte devenu inintelligible, commençant par ces mots : HIC QVICVMQVE.....

Le registre du haut n'a conservé que les jambes de quatre personnages. Celui qui se tient à l'extrémité extérieure est seul figuré de profil, tourné à droite, les pieds chaussés. Ce dernier détail suffit à nous indiquer que cette figure n'est point celle d'un apôtre. Suivant les règles de l'iconographie chrétienne, les apôtres ont les pieds nus, de même que les trois personnes divines, les anges et les évangélistes. *Neque pera neque calceamenta* (Luc. x, 4). Comme nous possédons la copie du buste du roi Boson (pl. II, à gauche, en haut), fondateur insigne du prieuré, la place de ce personnage se trouve ainsi déterminée. Il est en effet tourné de profil, à droite. Vêtu d'une tunique blanche, le roi de Bourgogne, s'avance au milieu des élus, dans la direction du Christ auquel il présente l'édicule symbolique. Le vieillard est couronné d'un cercle gemmé de pierreries. Son visage grave, encadré d'une longue chevelure blanche et d'une barbe abondante, tel le Charlemagne traditionnel, révèle un art avancé. Toutes les têtes relevées par Denuelle présentent, à des degrés divers, les mêmes caractères. Le visage du Christ est d'un dessin déjà correct ; une expression de majesté souveraine anime ses traits et se traduit surtout dans l'intensité de vie qui illumine ses regards.

Le nimbe crucifère est doré et, de plus, orné d'un rang de petites cavités ovales, obtenues au moyen d'une matrice appliquée dans l'enduit encore frais. L'effet décoratif est à peu près celui des cabochons en relief, grâce au jeu des rayons lumineux sur ces surfaces

concaves. M. Guillien rapporte que le fond outremer sur lequel se détachait l'image du Christ, était semé d'étoiles d'or, exécutées par ce même procédé. Nous avons un exemple d'une technique semblable non loin de Charlieu, au *Château des Moines* de Berzé-la-Ville, dans une suite de peintures qui paraissent contemporaines de celles de Charlieu ou un peu antérieures. « Le fond de l'ove est bleu ; on y remarque des vides laissés par la disparition des étoiles, très vraisemblablement en métal ou en cristal de roche, qui avaient été fixées sur l'enduit » (1).

Il est probable que l'image de l'évêque Ratbert, fondateur de l'abbaye de Charlieu, accompagnait, comme sur les sculptures du porche, celle du roi Boson.

Sur une autre paroi figuraient des prophètes déroulant des banderolles. Denuelle a reproduit deux de ces personnages (pl. I, fragment de droite).

Nous ignorons quel rôle était attribué à la Vierge (pl. II) dans la composition.

Le jeune diacre (pl. II, à droite, en bas) est assurément saint Étienne, qui partageait le patronage du prieuré avec un autre diacre, saint Fortunat, apôtre de Valence, dont l'image aura disparu. L'édicule qu'il portait est en partie visible. D'après une observation du P. Cahier, c'est surtout en Italie que les saints patrons sont représentés portant une église sur la main (2). Il serait possible que les peintures de Charlieu aient eu pour auteur un religieux bénédictin de nationalité étrangère.

Le style franchement byzantin des peintures de Berzé-la-Ville les rattache aux écoles orientales. On y sent l'influence manifeste des mosaïques de Ravenne et de l'Orient, monuments déjà bien anciens au XIIe siècle, mais qui ne cessèrent d'inspirer les artistes chrétiens pendant le haut moyen âge. Un des historiens de Cluny rappelle certains faits qui tendent à attribuer une assez large part à l'influence italienne dans les ouvrages d'art, dus aux religieux de Cluny. « Nous avons vu, dès l'an 1000, écrit M. Pignot, saint Guillaume de Dijon, italien d'origine, employer, pour réédifier la basilique de saint Bénigne, des moines venus de Lombardie, de Ravenne et de Rome. Saint Odon avait introduit la discipline à Saint-Paul-hors-les-murs de Rome, à Saint-Augustin de Pavie ; saint Mayeul l'avait apportée à Saint-Apollinaire-in-Classe de Ravenne, à Saint-Pierre-au-Ciel-d'Or de Pavie. Ce fut par les voyages de ces abbés, par des échanges continuels de moines entre les deux pays, que les traditions de l'Orient trouvèrent accès à Cluny » (3).

Viollet-le-Duc a observé le caractère byzantin du Christ sculpté sur le porche de Charlieu (4). Le Christ du réfectoire présente également une pureté de dessin, une noblesse de style, étrangères a l'art gallo-romain livré à lui-même.

MM. Gélis-Didot et Laffilée, dans leur grand ouvrage sur la *Peinture décorative en France*, d'accord avec d'autres écrivains, reconnaissent un caractère italien aux peintures auvergnates de la fin de la période romane et du XIIIe siècle, telles que celles de la *Chapelle des Morts* à la cathédrale du Puy.

Cette observation doit s'étendre à certaines peintures murales de l'école clunisienne en Bourgogne, qui se rattachent aux productions des écoles grecques de la Lombardie.

Joseph DÉCHELETTE.

(1) Lex et Martin, *Peintures murales de la chapelle du Château des Moines de Cluny à Berzé-la-Ville (Saône-et-Loire)*. Paris Leroux, 1895, p. 4.

(2) *Caractéristique des Saints*, p. 344.

(3) Henri Pignot, *Hist. de l'Ordre de Cluny*, t. II, p. 525.

(4) *Dict. d'architecture*, t. III, p. 240.



SAINT-ROMAIN-LE-PUY.

PEINTURES DE L'ÉGLISE DU PRIEURÉ (1).



ANS la plaine du Forez, au bord de la voie du chemin de fer de Saint-Etienne à Montbrison, se dresse la butte basaltique de Saint-Romain-le-Puy. Son sommet est couvert par l'église et les ruines d'un prieuré bénédictin relevant jadis de l'abbaye d'Ainay, à Lyon.

Cette église, désaffectée depuis la Révolution, est un des monuments les plus curieux de notre province. La date de sa construction est certaine ; elle ressort du rapprochement qu'a fait M. Steyert dans son *Histoire de Lyon* entre les chapiteaux de la crypte, de l'abside et du chœur et ceux de l'ancienne abbatiale d'Ainay, construite vers 966 (2). Saint-Romain, œuvre de l'architecte *Aldebertus*, doit être un peu moins ancien, mais certainement a été édifié dans le dernier quart du Xe siècle (3). Cette date se trouve encore confirmée par l'appréciation de M. Courajod qui, ayant connu ce monument par des photographies et des dessins, l'a toujours considéré comme œuvre carolingienne (4).

Dans un livre consacré spécialement à la peinture murale, nous ne nous arrêterons pas à une étude architectonique de cette église ; nous passerons de suite à la description des décorations peintes dont divers siècles l'ont ornée et qui subsistent, la plupart, à l'état de fragments très usés à la veille de disparaître pour toujours.

I. — XIIe SIÈCLE

A la fin du XIe siècle ou au commencement du XIIe, l'église de Saint-Romain-le-Puy fut entièrement peinte; mais les derniers vestiges de cette décoration, parvenus jusqu'à nous sous plusieurs couches de badigeon, sont fortement détériorés. A l'usure des ans sont venues se joindre les mutilations des visiteurs modernes qui, sans surveillance, ont gravé à tort et à travers leurs noms sur les murs et même ont systématiquement détruit certaines figures, notamment dans l'absidiole nord. Ces actes de vandalisme sont d'autant plus regrettables que nous sommes en présence des seuls spécimens connus de peintures du XIIe siècle de l'école Lyonnaise, école qui brillait alors dans l'architecture et la sculpture d'un éclat tout parti-

(1) Bibliographie. — L. Portier, *Travaux exécutés à Saint-Romain-le-Puy*, dans *Bulletin de la Diana*, t. IV, p. 295; — F. Thiollier, *Le Forez pittoresque*, p. 402, fig

(2) Steyert, *Histoire de Lyon*, t. II, p. 235 et 236

(3) A l'appui de cette opinion on pourrait citer certaine charte par laquelle un *Rochitaleus* ou *Bochitaleus* donne à Astier, abbé d'Ainay (983-987), l'église qu'il a fait construire au sommet du puy de Saint-Romain ; mais cet acte n'est connu que par un mémoire judiciaire du XVe siècle ; c'est pourquoi nous hésitons à nous en servir. (Cf Ogier, *La Loire*, t. I, p. 159; — Docteur Rimaud, *Excursions foreziennes, de Saint-Etienne à Thiers*, p 44; — Réverend du Mesnil, *Saint-Romain-le-Puy*, dans *Bulletin de la Diana*, t. I, p. 347, 348).

(4) V. plus haut, p. 3, note 2.

culier (1). Grâce au concours du peintre Charles Beauverie, dont le talent est si consciencieux, nous pouvons offrir la reproduction de ces épaves que la photographie saisit difficilement, en tout cas dénature, confondant ensemble le trait, les couleurs, les traces de badigeon, les éraflures.

Nous signalerons parmi ces précieux débris, dans le chœur, sur le mur nord deux personnages superposés, presque de grandeur naturelle (fig. 1), deux archevêques. Le plus élevé dans la lunette de l'arcade est à mi-corps, barbu, la tête nue, tonsurée et nimbée, il porte le pallium sur une chasuble jaune à reflets verts. Ses deux mains sont élevées, la droite bénissant. A gauche de la tête on devine les lettres PHO... probablement *Photinus*, saint Pothin. Au-dessous, un autre archevêque, vraisemblablement saint Irénée, en pied, portant la barbe et la mître, nimbé, vêtu d'une chasuble brun rouge garnie d'un galon broché rouge sur blanc ; sur la chasuble on voit le pallium. La main droite est levée et bénit, la gauche est repliée sur la poitrine (2).

Dans l'absidiole au midi, trois personnages nimbés, demi nature, placés côte à côte (fig. 2). A gauche un homme à cheveux blancs, portant la barbe, vêtu d'une tunique rouge brun et d'un manteau vert, les deux mains sur la poitrine ; au milieu, un personnage dont la tête a disparu, tenant de la main gauche dans un pli de sa tunique, aussi brun rouge, un objet jaune, fusiforme ; à droite une sainte, la tête et le corps enveloppés d'un ample manteau jaune à reflets verts, la main gauche élevée, ouverte.

1. — SAINT-ROMAIN-LE-PUY. — ÉGLISE DU PRIEURÉ. PEINTURES DU XII[e] SIÈCLE, DANS LE CHŒUR.
Dessin de C. Beauverie.

Entre le chœur et l'absidiole méridionale, sur le pilier, belle figure d'homme, apôtre ou docteur (fig. 3) ; il porte la barbe, il est vêtu d'une tunique verte ornée à l'encolure de broderies bleues et d'un manteau brun rouge. La main droite est ramenée sur la poitrine, fermée, l'index seul relevé ; la main gauche semble retrousser le manteau.

Toutes ces peintures sont d'un très grand caractère, d'un très bon dessin. Tout le

(1) A. Steyert, *Histoire de Lyon*, p. 291 *et suiv.*

(2) Une série d'anciens évêques était figurée sur les murs de Saint-Romain-le-Puy ; en effet la Mure (*Hist. du diocèse de Lyon*, p. 87) nous apprend que dans ce prieuré « on void une peinture fort antique de ce glorieux prélat S. Nisier vis à vis d'une autre peinture antique, de même grandeur, du grand S. Martin de Tours, par l'intercession duquel comme nous avons veu, la conservation et la prolongation de sa vie fut obtenue de sa mère en sa jeunesse ». Est-ce du prieuré proprement dit ou de l'église de celui-ci que la Mure a voulu parler ?

modelé en est très serré et n'a rien de conventionnel. Elles peuvent hardiment soutenir la comparaison avec les meilleures sculptures de la même époque (1).



2. — SAINT-ROMAIN-LE-PUY. — EGLISE DU PRIEURÉ.
PEINTURES DU XII[e] SIÈCLE, DANS L'ABSIDIOLE MÉRIDIONALE.
Dessin de C. Beauverie

La nef paraît aussi avoir été décorée au XII[e] siècle, mais d'une façon beaucoup plus simple. En effet sur le mur nord, à l'entrée, dans la partie où les peintures du XIII[e] siècle, dont nous allons parler, ont été complètemment détruites, consequement sur le premier enduit, se voient le départ d'une draperie pendue à une traverse, et en bas, un pied chaussé d'un éperon. Mais ce n'est qu'une simple esquisse au trait noir, réhaussée de rouge.

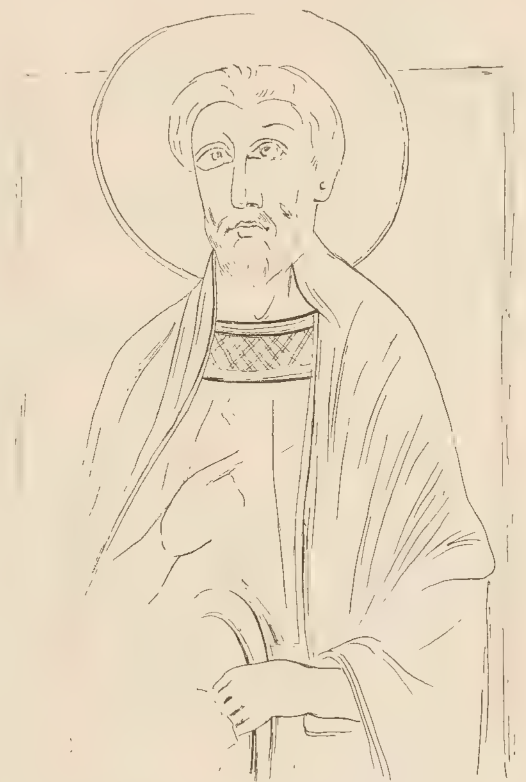
II. — XIII[e] SIÈCLE

Au XIII[e] siècle, sur le mur nord de la nef, fut peinte en 5 ou 6 tableaux, l'histoire du martyre de saint Romain d'Antioche. Quatre de ces tableaux sont parvenus jusqu'à nous dans un assez bon état de conservation. Ces peintures furent mises au jour au cours de travaux de consolidation du monument, exécutés en 1887 sous la direction de M. Léon Portier, conseiller général de la Loire, et c'est grâce à lui qu'elles ont été débarrassées des multiples badigeons qui les recouvraient. Pour en rendre la description plus facile nous allons résumer brièvement les actes du martyre de saint Romain (2).

(1) Notamment le merveilleux bas relief représentant la Cène, conservé par M. Coquard à Savigny (Rhône), précieuse épave de cette célèbre abbaye. Cf. F. Thiollier, *Vestiges de l'art roman en Lyonnais*, dans *Bulletin arch. du comite des travaux hist.*, 1892, p. 408, pl. XXVII.

(2) Fête le 18 novembre. — V. Eusèbe, *De martyribus Palestrinæ*, éd. Migue, *Patrologie grecque*, t. XX ; — Ruinart, *Acta sincera* (1689), p. 378 et suiv.. ; — Lenain de Tillemont, *Histoire ecclesiastique* (1707), t. V, 2[e] partie, p. 43 et suiv. , — *Martyrologe romain*, 18 novembre ; — *Breviaire de Lyon* (1780), 18 novembre.

Saint Romain, d'une illustre naissance, était diacre et exorciste de l'église de Césarée en Palestine ; d'anciens martyrologes lui donnent à tort le titre de moine. Il vint à Antioche en 303, aux premiers temps de la persécution de Dioclétien contre la chrétienté. Le césar Galère, gendre de Dioclétien et l'instigateur principal de cette mesure inique, présidait à la destruction des églises. Saint Romain vit les hommes et les femmes sacrifier en grand nombre aux faux dieux ; il eut même la douleur de constater la chute de plusieurs ministres de l'église. Il reprit hardiment les renégats et, sans considérer à quel péril il s'exposait, rassembla les chrétiens, releva leur courage et les mit en état de retourner au combat et de vaincre.



3. — SAINT-ROMAIN-LE-PUY. — ÉGLISE DU PRIEURÉ. PEINTURES DU XIIe SIÈCLE, DANS LE TRANSEPT.
Dessin de C. Beauverie.

Ce que voyant, Asclépiade, préfet du prétoire, le fit arrêter. Saint Romain suivit avec joie et prévint même les soldats chargés de l'emmener en prison.

Le juge le soumit à plusieurs reprises aux tortures les plus variées et les plus atroces. Furieux de ne pouvoir l'abattre, perdant toute dignité, il se levait de son siège pour exciter les bourreaux. Ceux-ci, hors d'haleine, émoussaient contre les os du saint le tranchant de leurs fers sans ébranler la tranquillité de son âme.

Asclépiade, ayant interrompu le supplice, menaça saint Romain de le faire brûler vif s'il ne renonçait pas à Jésus-Christ. Mais lui, sans s'émouvoir, continua à affirmer la grandeur de la religion chrétienne et pour montrer l'évidence de sa doctrine dit qu'il s'en rapporterait au jugement d'un enfant. Asclépiade fit aussitôt approcher un enfant qui se trouvait là et qui était sevré depuis peu. D'après certains auteurs, il se nommait Barale ou Barulas. Romain l'interroge et lui demande s'il faut adorer un seul Dieu ou plusieurs. Sans hésiter, Barulas répond qu'il n'y a qu'un seul Dieu, Jésus-Christ.

Le juge surpris de la réponse de l'enfant lui demande qui lui a enseigné ce qu'il vient de dire ; il répond que c'est sa mère. Il ordonne alors qu'on la fasse venir pour assister au supplice de son fils. Il fit ensuite fouetter l'enfant jusqu'au sang, ce qui tira les larmes non seulement des spectateurs, mais même des bourreaux. Seule sa mère voyait ce spectacle d'un visage serein ; bien plus, l'enfant ayant demandé à boire, elle lui dit qu'il ne devait plus souhaiter que l'eau vivante de la vie éternelle et l'exhorta à ne songer qu'à la couronne donnée par Jésus-Christ aux enfants martyrs de Bethléem.

Saint Romain fut de nouveau torturé avec la dernière cruauté ; mais au lieu de se plaindre il reprochait à ses bourreaux leur faiblesse et leur lâcheté. Il fut ensuite ramené en prison avec l'enfant. Enfin le juge les condamna : Romain à être brûlé vif, Barulas à être décapité.

Le lieu choisi pour l'exécution était assez près de la ville, afin que le peuple put être témoin de ce qui s'y passerait. L'enfant fut porté sur le lieu du supplice par sa propre mère, et quand l'exécuteur le lui demanda elle le livra sans pleurer et, lui donnant un dernier baiser, elle le pria de se souvenir d'elle et d'être désormais son patron au lieu d'être son fils. Elle chanta quelques versets des psaumes, puis étendit ses mains et ses vêtements pour recueillir le sang et la tête de son enfant qu'elle serra aussitôt entre ses bras.

Pendant ce temps on dressait un grand bûcher avec les matières les plus inflammables ; saint Romain fut placé à la cîme, attaché à un poteau, les mains derrière le dos. On venait d'allumer le brasier, lorsqu'incontinent un orage terrible éclata, une pluie diluvienne tomba éteignant le feu. Cet évènement causa un grand bruit et Galère en fut informé. Le césar dit au juge qu'il ne fallait pas se roidir contre la volonté de Dieu, mais donner la liberté à celui que Dieu avait si visiblement délivré.

Le saint fut détaché du bûcher et appelé devant le césar. Ce ne fut pas pour y recouvrer sa liberté, mais au contraire pour subir un nouveau supplice. En effet Asclépiade attribuait à la magie le miracle que Dieu venait d'opérer ; il fit entrer Galère dans ce sentiment et ordonna que l'on coupât cette langue qui n'avait pas voulu renoncer à Dieu.

Il y avait là un chrétien, nommé Ariston, qui était tombé par l'infirmité de sa chair plutôt que par le dérèglement de sa volonté ; il assistait au combat de saint Romain pour se consoler dans son malheur et avoir au moins la joie de voir la victoire d'un autre. Il exerçait la chirurgie et il se trouva, ce jour-là, porteur des instruments de son art. Le juge l'ayant vu, l'obligea, quelque regret qu'il en éprouvât, à couper la langue du saint et jusque dans la racine. Saint Romain tira la langue avec joie et durant toute l'exécution ne chercha pas à fermer la bouche. L'opérateur ne jeta pas cette langue, mais la garda chez lui comme une relique insigne.

Ce ne fut pas un miracle sans éclat de voir saint Romain survivre, à cette mutilation, contrairement aux lois connus de l'existence; mais, bien plus, il conserva l'usage de la parole, et lui qui était aussi bègue que Moïse, au dire d'une légende, et avait peine à parler quand il avait sa langue, se fit entendre très facilement, très nettement après qu'on la lui eut coupée.

Ce nouveau prodige fut rapporté à Galère. On soupçonna le chirurgien d'avoir mal exécuté les ordres, il fut même emprisonné et amené devant le juge qui voulait de suite le faire mourir. Mais il se justifia aisément en demandant que l'on visitât la bouche de saint Romain et en présentant la langue même qu'il avait coupée. On fit aussitôt une autre expérience, on amena un criminel condamné à avoir la langue coupée. On prit la mesure de la langue du saint, on opéra de la même manière sur le criminel qui expira aussitôt.

Ensuite de cela, saint Romain fut gardé plusieurs mois en prison les pieds étendus dans les ceps de bois. Saint Romain parla souvent dans cette prison s'y entretenant de la Croix et des victoires de Jésus-Christ. Aussi ses disciples au lieu d'être privés de son entretien en jouissaient d'une manière agréable, entendant sortir de sa bouche non une voix humaine, mais une voix toute surnaturelle, car il confessait Jésus-Christ sur la terre avec la même voix que les anges le louent dans le ciel.

Sur ces entrefaites la solennité de la vingtième année du règne de l'empereur Dioclétien arriva ; partout les prisonniers furent délivrés suivant la coutume. Mais seul saint Romain fut excepté de cette grâce ; il fut étranglé dans sa prison, tout étendu dans les ceps.

Voyons comment le peintre a interprété cette légende.

La première composition du martyre de saint Romain se voit sur la face sud du pilier engagé dans l'angle nord-ouest de la nef, à gauche de la porte d'entrée (fig. 4). Derrière un mur crénelé et garni de tours, se dresse d'angle un monument accosté d'une tour à coupole. Une des façades de cet édifice est percée d'une porte encadrée par deux colonnes qui soutiennent une archivolte trilobée sous un tympan aigu ; dans l'écoinçon un oculus entouré d'ornements. Un des vantaux est fermé ; il possède une entrée de serrure en forme d'écu ogival, un verrou et un anneau de tirage, le deuxième ventail est ouvert et à l'entrée se tient un geôlier,

à mine patibulaire, une clef énorme à la main. L'autre façade est revêtue, dans la partie supérieure, d'un système de petites arcatures à plein cintre, séparées deux par deux par une colonne. Sur la toiture, en tuiles creuses, on lit cette inscription : HEC : EST : ATH IOCHIA.

En dessous de cette composition, traces d'une grande grecque double, rouge et verte.

Face est du même pilier, deuxième tableau (pl. III). C'est la suite de la scène précédente. A droite, grande porte de la ville d'Antioche, ornée de deux colonnes supportant une frise avec rinceau en deux couleurs et une corniche rudimentaire ; au-dessus fronton très aigu avec petit oculus tréflé et trois oculus ronds. A gauche, tours du rempart, percées à l'étage supérieur d'ouvertures rectangulaires allongées ; leurs toitures aiguës sont couvertes en tuiles creuses. De la porte sortent trois personnages. Saint Romain allant joyeusement au supplice, précédant ses bourreaux comme nous l'apprennent ses actes. Il est vêtu en moine, suivant la version de certaine légende, c'est-à-dire d'une coule brun rouge ; la tête tonsurée, nimbée, est coiffée du capuchon ; la main gauche et les yeux sont levés au ciel, la main droite tient un livre fermé. A gauche, le second personnage, tête et jambes nues, la tunique brun foncé ceinte d'une corde, la main droite appuyée sur l'épaule du saint. Par derrière, le *claviger* de la scène précédente, armé d'une masse qui paraît être faite de cuir enroulé et qui doit être destinée à fustiger le saint.

4. — SAINT-ROMAIN-LE-PUY. — ÉGLISE DU PRIEURÉ. PEINTURES DU XIII[e] SIÈCLE, DANS LA NEF. PREMIER PANNEAU DU MARTYRE DE SAINT ROMAIN.
Dessin de C. Beauverie.

Le mur nord de la première travée, du pilier que nous venons de décrire au suivant, porte en haut, à la naissance de l'arcature, la trace d'une grande grecque. Au-dessous, faibles restes de la partie gauche d'une vaste composition. On distingue une arcade trilobée et fleuronnée et au-dessous la tête nue et de profil d'un personnage impossible à déterminer.

Le second pilier engagé, toujours côté nord de la nef, porte deux compositions.

Face ouest (pl. IV), en haut, grande grecque double, rouge et verte sur fond noir, faisant suite à celle que nous avons signalée sur le mur, bordée des deux côtés de rubans brique et jaune, le rang supérieur orné de pois blancs.

Sous cette frise, coupole couverte en tuiles creuses, ouverte sur le devant par une arcade trilobée qui tient toute la largeur du panneau et repose sur deux colonnes. Elle abrite une composition où figurent huit personnages. Six sont groupés à gauche. Le premier tient à la main la langue de saint Romain, ce doit être le chirurgien Ariston. Le second est le bourreau qui vient de décapiter saint Barulas, l'enfant, dont le corps nu reste suspendu dans l'espace sans qu'on se rende compte de ce qui le soutient. Le troisième est la mère de saint Barulas qui

a étendu son vêtement pour recueillir le sang et la tête de son enfant. A droite, saint Romain nimbé, toujours vêtu en moine, tient de la main gauche la palme du martyre et de la droite un phylactère, sur lequel on lit : ⁝ BEATI ⁝ PACIFICI ⁝ QVI*a* ⁝ FILII ⁝ D*e*I ⁝ VOCABV*n*T*ur* Au-dessus de ce phylactère, à côté de la tête du saint, on lit encore sur deux lignes : G*lori*A ‖ DEO.

Face sud du même pilier, en haut, même grecque, immédiatement au-dessous cette légende : ⁝ HIC ⁝ MORITVR ⁝ S⁹ ⁝ ROMAN°, scène de la décapitation de saint Romain. Sous un édicule assez semblable à celui qui encadre la composition précédente, apparaissent une dizaine de personnages. A gauche, le césar Galère représenté sous les traits d'un roi tenant son sceptre. Puis le juge Asclépiade, un gant à la main droite nue, une canne à la main gauche gantée. Un troisième personnage frappant par derrière avec un bâton saint Romain prosterné, décapité, tenant sa tête dans ses mains. Au fond le bourreau qui rengaine son glaive. A droite, deux moines qui ont assisté au martyre. En haut de la composition, l'âme de saint Romain, sous les traits d'un tout jeune enfant entouré d'une gloire, est enlevée au ciel dans un linceul par deux mains mystérieuses (pl. V).

Cette fin du martyre de saint Romain par la décapitation ne se trouve dans aucune des légendes que nous avons pu consulter. Dans toutes, il est dit qu'il fut étranglé dans sa prison (1).



5. — SAINT-ROMAIN-LE-PUY. — ÉGLISE DU PRIEURÉ.
PEINTURES DU XVIe SIÈCLE, DANS LA NEF. — SAINTE CATHERINE ET SAINTE MADELEINE.
Dessin de C. Beauverie.

(1) Le cas a été soumis au R. P. Hippolyte Delehaye, secrétaire de la Société des Bollandistes, qui a bien voulu nous répondre : « Une seule explication se présente, c'est que saint Romain d'Antioche, du 18 novembre, a été confondu, pour un détail de son histoire, avec saint Romain de Rome, du 9 août. On lit dans les actes de ce dernier qu'il a été décapité (*Acta SS.*, *Aug.*, t. III, p. 410). Mais cette explication laisse subsister une difficulté : saint Romain de Rome d'après sa légende était soldat et le martyr représenté à Saint-Romain-le Puy ne porte pas le costume militaire. »

Le peintre qui a composé les scènes que nous venons de décrire était sans conteste un artiste de valeur. Pour l'époque, l'exécution est souple, la vie intense avec une recherche voulue de réalisme. Mais nous ne sommes plus en présence d'un décorateur, tel qu'en possédait le XIIe siècle, et que nous avons vu à l'œuvre dans l'abside et le chœur. Ici la peinture n'ajoute rien aux lignes du monument, elle ne fait pas corps avec lui; c'est une tapisserie accrochée aux murs, ou même une suite de miniatures agrandies, d'une belle tonalité blonde, étalées côte à côte pour l'édification des fidèles; ce n'est plus de la peinture murale.

On pourrait encore critiquer le peu d'élancement de toutes ces figures, à peine six têtes de hauteur. Ce défaut de proportion, dû à une dernière influence de l'art gallo-romain, se rencontre particulièrement dans les œuvres des écoles méridionales. Et comme le prieuré de Saint-Romain relevait de l'abbaye d'Ainay, il est permis de supposer que c'est encore à Lyon qu'appartenait le peintre dont nous venons de parler. Supposition gratuite, d'ailleurs, puisqu'à Lyon et dans le Lyonnais les points de comparaison font totalement défaut.

III. — XVIe SIÈCLE

A la fin du XVe siècle, à la suite d'importantes réparations dues au prieur Jacques de Bouthéon, ou au commencement du XVIe siècle, le mur méridional de la nef reçut une nouvelle décoration peinte (1). Elle fut, en 1887, débarrassée du badigeon qui la recouvrait comme les précédentes.

Ce sont d'abord deux saintes, sainte Catherine et sainte Marie-Madeleine (fig. 5). Le fond exécuté au poncif représente une étoffe damassée noir sur vert dans le goût de celles que l'on voit sur les vitraux de Saint-André d'Apchon. De ce fond se détachent les deux personnages. Sainte Catherine est coiffée d'un hennin jaune qui se confond avec l'auréole, elle est vêtue d'une robe collante bleue à emmanchure bouffante. Par-dessus, une sorte de surcot très ajusté descendant plus bas que le genou et dont le corsage est garni de fourrures. Sa main droite tient un livre ouvert ; la gauche est appuyée sur la hanche. Au côté gauche, on aperçoit les traces d'une épée, de la roue à rasoirs brisée et, sous les pieds de la sainte, d'un personnage couronné, ce sont les attributs caractéristiques de sainte Catherine. Lui faisant pendant, sainte Madeleine la tête nue, auréolée, vêtue d'une robe brune et d'un ample manteau gris, tient de la main droite un livre ouvert, dans lequel elle semble lire, de la gauche une boîte de parfum.



6. — SAINT-ROMAIN-LE-PUY. — ÉGLISE DU PRIEURÉ. PEINTURES DU XVIe S., DANS LA NEF. — Se. BARBE.
Dessin de C. Beauverie.

(1) Au dessous des peintures du XVIe siècle, on distingue les traces d'au moins une autre décoration.

Sur le mur en équerre, à droite de la porte d'entrée, sainte Barbe (fig. 6). Au milieu d'un paysage où se dessine dans le lointain la silhouette d'un château fort, la sainte debout, vêtue d'une robe jaune collante et d'un manteau violet foncé. Les cheveux blonds retombent sur les vêtements. La tête est entourée d'une auréole. Sainte Barbe s'appuie de la main droite sur la tour traditionnelle et tient de la gauche la palme du martyre.

Les trois figures sont fort usées, fort dégradées ; le trait noir est franc, le modelé des figures très délicat rappelle la manière des maîtres portraitistes français de cette époque ; mais les physionomies manquent de variété dans l'expression. Cette décoration doit être l'œuvre de quelque artiste voyageur qui possédait une série de figures, saints et saintes, qu'il accommodait au goût du client, variant les attributs, les dimensions et la couleur. Ici on peut remarquer l'intime parenté qui existe entre sainte Madeleine et sainte Barbe. C'est apparemment le même carton qui a servi à leur exécution.

Mais malgré ces critiques, combien ces peintures sont-elles supérieures aux poncifs prétentieux dont certains décorateurs modernes ont pendant les trois quarts du siècle deshonoré nos églises. C'est de l'imagerie si vous voulez, mais de la vraie imagerie comme on n'en voit plus. Qui de nous ne conserve précieusement, au fond d'un carton, quelques exemplaires de ces vieilles images d'Épinal tirées sur des bois séculaires, naïvement coloriées, mais qui réjouissent autrement notre esprit que les chromos modernes plus ou moins perfectionnés, plus ou moins allemands.

Éleuthère BRASSART.



GRÉZIEU-LE-FROMENTAL

PEINTURES DE L'ANCIENNE ÉGLISE (1).



N avril 1889, la démolition de l'ancienne église de Grézieu-le-Fromental était en pleine activité. La voûte en cul de four de l'abside du XIIe ou du XIIIe siècle venait d'être jetée bas et on allait attaquer les murs de l'hémicycle, quand d'épaisses plaques de mortier et de badigeon se détachant sous les coups de pioches laissèrent entrevoir d'antiques peintures. Notre confrère M. le baron E. de Vazelhes, maire de la commune de Grézieu, arrêta immédiatement les travaux. Il fit enlever avec précaution une double couche d'enduits superposés et l'on vit apparaître une vaste composition se développant sur tout le pourtour intérieur et dont rien auparavant ne permettait de soupçonner l'existence. C'est alors que furent exécutées les photographies, complétées par des retouches, que nous reproduisons ici.

Un sauvetage fut tenté, l'aire de la nouvelle église, qui devait être édifiée sur l'emplacement de l'ancienne, fut légèrement déplacée pour permettre de maintenir debout les murs de l'ancienne abside. Malgré les précautions prises, le premier hiver qui suivit, assez rigoureux, exfolia les enduits qui portaient les peintures. Et comme au printemps il ne restait plus trace de décoration, les murailles furent définitivement rasées.

La décoration murale de l'ancienne église de Grézieu-le-Fromental se divisait horizontalement en deux parties. La partie inférieure, du sol jusqu'à une hauteur d'environ deux mètres, paraît avoir été remplie par des draperies relevées de distance en distance et peintes en jaune sur fond brun rouge ; de larges traits de la même couleur en accusaient les plis ; la tête était bordée d'un galon jaune sur lequel des postes se détachaient en noir. Cette partie avait extrêmement souffert et était à peine lisible.

La partie supérieure, haute d'un mètre, comprenait une suite de tableaux dont les sujets étaient empruntés à la légende de sainte Catherine d'Alexandrie. Au-dessus courait une frise portant une inscription très fruste. Au-dessus encore, tout à fait à la naissance de la voûte, de larges feuillages gris brun, avec nervures blanches, formaient un ornement courant sur fond noir, de 0^m40 de haut. Sans nul doute, la voûte entière était couverte de peintures, comme l'attestaient certains fragments d'enduits recueillis dans les décombres ; malheureusement elle a été renversée sans qu'on les ait aperçues.

De cet ensemble décoratif, les peintures représentant des scènes de la vie et de la mort de sainte Catherine étaient de beaucoup les plus intéressantes, et, malgré de fâcheuses mutilations, les mieux conservées. Elles comportaient, à l'origine, neuf ou dix compartiments dont les deux ou trois premiers, à gauche, avaient presque totalement disparu par suite de l'ou-

(1) BIBLIOGRAPHIE. — F. de Vazelhes, *Peintures murales dans l'ancienne église de Grézieu-le-Fromental*, dans le *Bulletin de la Diana*, t. V, p. 64 *et suiv.*

verture au XVe ou au XVIe siècle d'une baie ogivale éclairant le côté nord de l'abside et, au XVIIIe, d'une porte adjacente donnant accès dans une sacristie. Il ne restait de ces premiers tableaux que des parties insignifiantes ne permettant en aucune façon de soupçonner les sujets



7. — GRÉZIEU. — MARTYRE DE SAINTE CATHERINE.
PROCLAMATION DE L'ÉDIT DE L'EMPEREUR MAXENCE.

figurés. On peut supposer que sur l'un d'eux était retracée la scène célèbre du mariage de sainte Catherine recevant un anneau des mains de l'Enfant Jésus.

Voici la description des compositions qui subsistaient lors de la découverte.

1er tableau (fig. 7). — Un sergent à masse suivi de deux trompettes proclamait un édit de Maxence ordonnant de sacrifier aux dieux. De la main gauche il désignait une idole en forme de quadrupède de couleur jaune, peut-être un *veau d'or*, élevé sur un monument cylindrique. A gauche, la sainte debout, nimbée, se détournait en levant les mains en signe d'indignation. Deux colonnes trapues délimitaient le sujet et le séparaient de celui qui le précédait et de celui qui suivait. De la légende explicative placée au-dessus une seule lettre, une S, était demeurée visible.

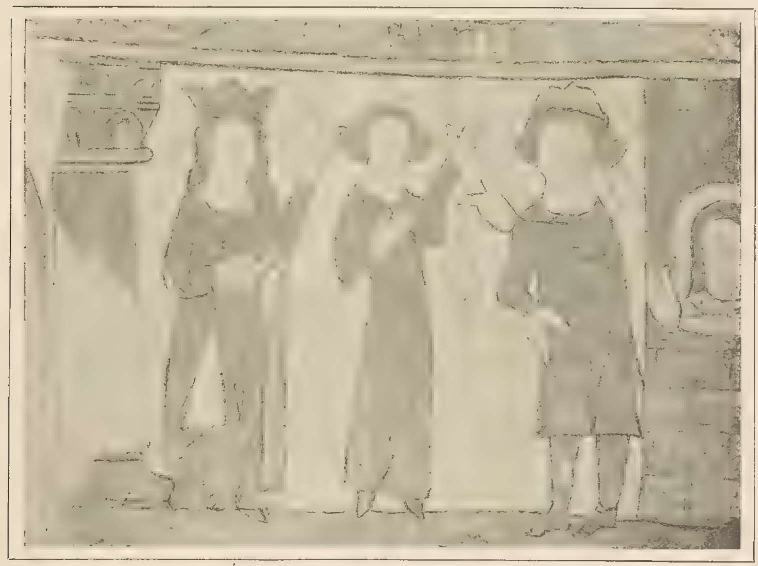
2e tableau (fig. 8). — L'empereur assis sur son trône, vêtu d'un ample manteau, la tête ceinte d'une couronne royale, tenait de la main droite un sceptre fleurdelysé; de la gauche il donnait un ordre. Devant lui un personnage armé d'une énorme masse et coiffé d'un haut bonnet pointu terminé par une boule poussait brutalement la sainte, dont on ne voyait plus que le corps plié en deux, et la faisait entrer par une porte basse dans une tour ronde crénelée. Il ne restait que la fin de la légende :... S ⋮ X ⋮ SCS *(sic)* ⋮ KATERIN...

Cette composition était séparée de la suivante par une baie romane éclairant l'abside et qui appartenait à la construction primitive ; des assises simulées en décoraient l'ébrasement.

3e tableau (fig. 9). — Deux philosophes envoyés par l'empereur, et dont l'un était peut-être Porphyre, discutaient avec la sainte qui apparaissait à une fenêtre de la tour qui lui



8. — GRÉZIEU. — MARTYRE DE SAINTE CATHERINE.
SAINTE CATHERINE EST MISE EN PRISON.



9. — GRÉZIEU. — MARTYRE DE SAINTE CATHERINE.
SAINTE CATHERINE CONVERTIT LES PHILOSOPHES.



10. — GRÉZIEU. — MARTYRE DE SAINTE CATHERINE.
SUPPLICE DES PHILOSOPHES.

servait de prison. A gauche l'impératrice, couronne en tête et richement vêtue, assistait à cette dispute qui, d'après la légende, se termina par sa conversion et celle des philosophes.

On lisait au dessus, PRS : PHIL.... : que l'on peut interprêter par *plures philosophi* ou, avec moins de vraisemblance, par *Porphyrus philosophus*.

A droite et au dessus de sainte Catherine (fig. 10), une colombe lui apportait un objet rond peu distinct. Cette circonstance et l'absence de nimbe ne permettaient pas de reconnaître



11. — GRÉZIEU. — MARTYRE DE SAINTE CATHERINE.
SUPPLICE DE SAINTE CATHERINE.

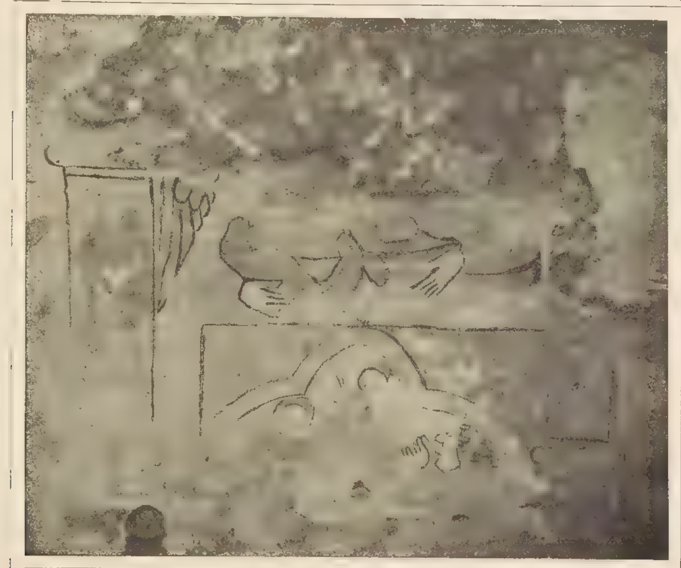
une figure du Saint Esprit assistant la sainte ; c'est bien plutôt le pigeon qui, selon la légende, lui apportait à manger dans sa prison.

4[e] tableau (fig. 10). — L'empereur debout, vêtu d'une tunique, la tête couronnée, tenant de la main gauche un sceptre fleurdelysé, faisait jeter dans les flammes les philosophes convertis par sainte Catherine. Un personnage placé devant lui attisait le feu avec un instrument dont on ne voyait plus que le manche. Au centre et dans la partie supérieure du tableau, la main de Dieu sortant d'une nuée bénit les martyrs. Au dessus, ce débris de l'ancienne légende : SCS *(sic)* : KATERINA : MA...ENS...

La partie droite de ce tableau et le commencement du suivant avaient été détruits par l'ouverture, au XV[e] ou XVI[e] siècle, d'une baie faisant pendant à celle signalée au côté nord de l'abside.

5[e] tableau (fig. 11). — Comme nous venons de le dire, la partie gauche avait disparu. A droite, un ange faisait voler en éclats les roues garnies de crocs destinées à mettre la sainte en pièces. Ces éclats venaient blesser les spectateurs et les bourreaux. De la légende, les seules lettres encore visibles étaient *s*CA : KATER*i*N...

6[e] tableau (fig. 11). — Il était séparé du précédent par une grosse colonne et presque



12. — GRÉZIEU. — MARTYRE DE SAINTE CATHERINE.
SAINTE CATHERINE EST ENSEVELIE SUR LE MONT SINAI.

entièrement détruit par la chute de l'enduit sur lequel il était peint. On y distinguait pourtant encore un bourreau coiffé d'un haut bonnet pointu ; il saisissait de la main gauche les cheveux de sainte Catherine et, de la main droite, lui coupait la tête avec une épée droite à large lame agrémentée d'un filet serpentant. La main de Dieu bénissant sortait d'un nuage. La légende était réduite à la seule lettre S.

7[e] tableau (fig. 12). — Il était aussi en fort mauvais état et limité par des colonnes peintes. Deux anges avaient transporté le corps de la sainte sur le mont Sinaï et le déposaient dans un tombeau. La martyre avaient les mains jointes et était enveloppée d'un suaire. Plus bas sous une arcade trilobée, des fidèles, les mains jointes, imploraient sainte Catherine et recueillaient probablement le baume salutaire et parfumé qui découlait de son corps.

Tous ces tableaux étaient peints sur un fond verdâtre parsemé d'étoiles à huit rais dont le contour était indiqué par un trait noir. Dans les trois derniers tableaux le fond, toujours semé d'étoiles, était bleu : particularité dont nous donnerons plus loin la raison.

Les couleurs employées étaient le jaune pour les chevelures, le brun rouge, le jaune et le gris verdâtre pour les vêtements, le noir pour les chaussures, et le rouge brun pour les terrains. Elles avaient été appliquées en teintes plates comme du lavis. Le modelé était indiqué par des traits noirs.

Ces peintures semblaient appartenir à la fin du XIIIe siècle ou au commencement du XIVe. Le vêtement des hommes, devenu collant et court, la manière dont leurs cheveux étaient arrangés en masse de part et d'autre de la tête, l'apparition à peine sensible des poulaines dans la chaussure du roi, la forme de l'épée du bourreau, les caractères des légendes, tout indiquait la période qui s'étend de 1290 à 1320.

C'est ici le lieu de consigner une observation. Les peintures paraissaient n'avoir jamais été terminées. Les trois derniers tableaux avaient seuls reçu la dernière main de l'artiste. En effet, les cheveux, les carnations y étaient modelés à point, le fond verdâtre avait été glacé par une légère couche de bleu d'outremer, couleur alors fort chère. Dans les autres scènes, au contraire, le trait général était, à la vérité, bien arrêté, les vêtements étaient entièrement peints, mais les figures et les mains, indiquées par un seul contour noir, avaient reçu une simple préparation en blanc et le modelé n'avait jamais existé. Elles n'en étaient que plus précieuses comme sujet d'étude des procédés employés à cette époque.

A quelle cause attribuer leur inachèvement ? A la mort de l'artiste ou à un fait de guerre. C'est ce que nous ne saurons très probablement jamais.

Et enfin, pour rendre hommage à la vérité, il faut convenir que, dans les compositions que nons venons de passer en revue, les personnages étaient dessinés sans proportion, tous sur la même ligne, et que leurs gestes et leurs poses les faisaient un peu ressembler aux acteurs d'un théâtre d'ombres chinoises. Eh bien, malgré ces défauts, l'ensemble en était imposant, très décoratif. Et il est fort regrettable qu'on n'ait pu les conserver.

Éleuthère BRASSART.



SAINTE-CROIX-EN-JAREZ

PEINTURES DANS L'ANCIENNE CHARTREUSE (1).



'EST au cours d'une excursion de la Diana, le 5 août 1896, que fut constatée l'existence de peintures murales à Sainte-Croix-en-Jarez. Nous étions réunis une vingtaine dans la partie de l'ancienne Chartreuse qui fut le sanctuaire de la première église, aujourd'hui décharge de la sacristie. M. A. Vachez nous disait que là avait été inhumé Thibaud de Vassalieu, archidiacre de Lyon, et il nous donnait lecture de son épitaphe conservée par le P. Menestrier. Tout à coup M. T. Rochigneux crut apercevoir quelques caractères sur le mur, à travers les éraflures du badigeon. Avec la pointe d'un couteau il fit écailler l'enduit, un mot entier fut alors lisible. Plusieurs personnes vinrent en aide à M. Rochigneux et bientôt apparut l'inscription tumulaire peinte de Thibaud de Vassalieu, cachée depuis des siècles sous plusieurs couches de vulgaires badigeons.

Des traces de blasons et de pieds de personnages furent ensuite entrevues sur le mur nord. Mais l'heure du départ approchait, on fut contraint de quitter cette ancienne église ; néanmoins sans regrets, car on apprit qu'un de nos plus distingués et habiles confrères, M. Favarcq, avait promis de revenir et de sonder avec soin tous les murs de la chapelle, de manière à retrouver les moindres vestiges de peintures qui auraient échappé à la destruction.

Quelques mois plus tard une communication de M. Favarcq à la Société de la Diana nous apprenait que son travail opiniâtre avait été couronné du succès le plus complet, que l'on pouvait admirer deux grands panneaux peints couvrant ensemble une superficie d'environ vingt mètres carrés, et relatifs à la mort et aux funérailles de Thibaud de Vassalieu.

Les peintures de la Chartreuse de Sainte-Croix qui occupent l'angle nord-est de l'ancienne chapelle forment quatre panneaux disposés deux par deux sur deux registres et dont les fonds tantôt rouges tantôt bleus constituent un grand écartelé d'un effet très décoratif. Le registre supérieur est occupé par deux compositions religieuses : un Couronnement de la Vierge et un Crucifiement. Les deux panneaux du registre inférieur contiennent la représentation des funérailles de Thibaud de Vassalieu.

Le panneau supérieur sur le mur nord (planche VI) a son fond rouge semé d'étoiles d'or. Sous une arcade gothique, le Père Éternel, la boule du monde dans la main gauche, est assis avec la Sainte Vierge sur le même trône en forme de banc richement orné et élevé de deux marches ; un ange pose une couronne sur la tête de la Sainte Vierge. A droite, saint Thibaud, en costume ecclésiastique, tonsuré et nimbé, tient la main droite élevée, la main gauche est appuyée sur les épaules de Thibaud de Vassalieu, agenouillé à côté de

(1) Bibliographie — Favarcq, *Peintures du XIVe siècle découvertes dans l'ancienne chapelle de la Chartreuse de Sainte-Croix*, dans *Bulletin de la Diana*, t. IX, p. 293, et tiré à part, 1897, in-8° ; — A. Vachez, *Thibaud de Vassalieu et les peintures murales de l'ancienne Chartreuse de Sainte-Croix-en-Jarez*, dans les *Mémoires de la Société Littéraire de Lyon*, années 1896-1897, et tiré à part, 1898, in-8°, fig. ; — A. Vachez, *Les peintures murales de l'ancienne Chartreuse de Sainte-Croix-en-Jarez (Loire)*, dans les *Mémoires de la S. N. des Antiquaires de France*, 6e série, t. VIII, p. 234, fig. ; — *Les peintures de Sainte-Croix*, article anonyme, paru dans le *Mémorial de la Loire* du 11 juin 1899, fig.

lui, et qu'il présente au Juge céleste. De l'autre côté du trône, leur faisant pendant, un autre personnage dont on ne voit plus qu'une main. A droite et à gauche de l'arc ogival, deux grands écussons à peu près illisibles qui paraissent avoir été meublés des armoiries que l'on voit sur le drap mortuaire dans le panneau au-dessous.

Dans le panneau inférieur, dont le fond est bleu, se voient les funérailles de Thibaud de Vassalieu. Le défunt vêtu d'ornements sacerdotaux est étendu sur une civière couverte d'un drap richement brodé d'écussons à ses armes. Sa tête qui repose sur un coussin est coiffée d'une mitre, privilége des chanoines de Lyon. Au second plan, à gauche, on entrevoit un clerc en costume de chœur, portant la croix et faisant face aux officiants, devant lui un autre clerc encense le défunt, à la suite un troisième tient un livre ouvert devant un prélat mitré, crossé et vêtu d'une chape, la main droite élevée et lisant. Au pied de la civière un archevêque reconnaissable au pallium qu'il porte par-dessus la chape; il est aussi mitré et crossé. Ces deux prélats sont entourés de nombreux ecclésiastiques vêtus de chapes. Au-dessus de cette scène, deux anges enlèvent au ciel, dans une légère draperie, l'âme de Thibaud de Vassalieu, représentée sous les traits d'un jeune enfant nu, mais tonsuré. Les écussons qui ornent le drap mortuaire, placés alternativement, portent, le premier *fascé d'or et d'azur*, le second *d'or semé de billettes de sable au lion de même.*

La suite de cette scène de funérailles se voit dans la partie inférieure du panneau suivant, peint sur le mur est (pl. VII). Sur un fond rouge, se détache un groupe de Chartreux précédé d'un novice portant la croix. Le premier religieux, en tête, tient un livre ouvert; tous ont la bouche ouverte, ils chantent les répons. Immédiatement au-dessous se lit l'inscription suivante, en noir sur un fond jaune, qui donne la date exacte de toutes ces peintures.

† : HIC : IACET : NOBILIS : VIR : THEOBALDVS :
DE : VASSAL[*l*]IACO :
Q°NDAM L[*udgu*]NEN̄ : ET : CAMERAC̄EN : ECC̄LAR :
ARCHIDIACONVS : VIENNĒN : QE : ET : DYĒN :
C^NO^ANICVS : QI : OBIIT : ANNO : DN̄I : M° : C°CC : X°X : V°II
: QVARTO : NONAS : IVLII : CVI° : ANIMA : P : DEI :
M̄M : REQVIESCAT : Ī : PA^c^E : AM : (1).

Sur la partie supérieure du même panneau est peint un Crucifiement. Le fond en est bleu, parsemé d'étoiles d'or. Le Christ vient de rendre le dernier soupir. Au pied de la Croix, à gauche, sa Mère, entourée des Saintes Femmes, s'évanouit; elle demeure suspendue par un bras au cou de l'une d'elles. A droite, saint Jean debout, éploré, la tête appuyée sur la main droite, tient un livre de l'autre main. Derrière lui le centurion, en costume de chevalier du XIVe siècle, soutient d'une main son épée au fourreau, de l'autre montre cette légende :

VERE : FI
LIVS : DEI :
ERAT :
ISTE

Trois anges recueillent dans des coupes le sang qui s'écoule des mains et du côté du Christ; le sang qui s'échappe des blessures des pieds tombe directement dans un calice.

Au-dessus de la croix deux autres anges se voilent la face. A l'arrière plan, l'enceinte fortifiée de Jérusalem.

A gauche des pieds du Christ, sous la peinture du XIVe siècle, apparaissent les traces d'une croix de consécration plus ancienne.

Il est peut-être maintenant utile de dire un mot du personnage dont la sépulture en ce lieu amena l'exécution des peintures que nous venons de décrire. La représentation de ses

(1) A la seconde ligne, le second *l* de *Vassalliaco* est douteux, il pourrait y avoir un *h*; — a la 3e ligne, les deux syllabes *ugdu* de *Lugdunensis* sont effacées mais certaines; — à la quatrième ligne, Q E de *que* sont liés; — à la sixième ligne, A R de *quarto* sont aussi liés.

Notre copie diffère de celle publiée par M. Vachez. Elle est cependant rigoureusement exacte.

funérailles en est le principal sujet. Thibaud de Vassalieu (1), archidiacre du chapitre de Lyon, était un éminent personnage, il séjourna de longues années à la cour de France. Comme ambassadeur et fondé de pouvoirs de l'archevêque et des chanoines de Lyon, il négocia avec Philippe le Bel la réunion de Lyon à la France. Il avait comblé de bienfaits de son vivant les chartreux de Sainte-Croix et par son testament, plein de nouvelles dotations, il avait élu sa sépulture dans la vieille chapelle de cette maison, *ante hostium antique capelle*.

Il était d'une famille vraisemblablement originaire de Bresse, mais ayant de nombreuses possessions en Forez où se trouve, dans la commune de Chambles, un très ancien fief du nom de Vassalieu. Il était regardé comme Forézien illustre par le comte Jean Ier son contemporain, qui avait fait peindre, au lambris de la Diana, ses armes (2), telles qu'on les voit sur son sceau, *fascé d'or et d'azur à la cotice de gueules* (3); c'est l'occasion de noter la variante, suppression de la cotice, qui existe avec l'un des blasons peints sur le drap mortuaire. Son testament encore inédit, vient corroborer l'opinion de ceux qui le revendiquent comme un enfant de notre province ; en effet, les nombreux legs qu'il contient à des églises, à des maisons religieuses sont tous faits à des églises, à des monastères foréziens ou appartenant à la région lyonnaise voisine de Sainte-Croix. Il n'y a rien pour la Bresse.

Thibaud de Vassalieu était proche parent des de Sure (4) et sa mère appartenait vraisemblablement à cette famille bressanne. Ce qui explique la présence du second blason, *d'or semé de billettes de sable au lion de même* (5), qui se lit sur son drap mortuaire. L'opinion qui veut voir dans les deux blasons, alternés et qui font l'ornement principal de la draperie sur laquelle son corps repose, les armes de ses exécuteurs testamentaires ne paraît guère plausible. Pour qui connaît le moyen âge, il est difficile d'admettre qu'un personnage comme notre archidiacre, ayant mené un train princier, laissant une grande fortune, n'ait pas été enterré dans ses propres meubles.

Pour terminer, il nous reste à apprécier le côté artistique de cette décoration murale. Nous avons devant les yeux une œuvre qui marque une étape en avant ; elle est d'autant plus précieuse qu'elle porte une date. L'hiératisme disparaît : c'est à peine s'il est encore sensible dans une des compositions, le Couronnement de la Vierge. Nous assistons à l'éclosion de l'art national qui n'a subi aucune influence italienne comme le démontre, dans la préface, M. J. Déchelette. Cet art français, plutôt bourguignon, car on peut établir un curieux parallèle entre Sainte-Croix et certaines peintures de même époque dans l'église de Tournus, cet art révèle ses préoccupations mystiques par l'élancement peut-être exagéré des personnages, c'est la formule spiritualiste de sa conception. La composition des funérailles de Thibaud de Vassalieu est naïve mais sincère, les costumes scrupuleusement reproduits, les poses sont raides mais sans trop de gaucherie, le dessin est presque correct, le chœur des Chartreux bien groupé est tout à fait pris sur le vif. La note la plus caractéristique se trouve dans le Crucifiement ; il y a là une recherche certaine de la vérité. A côté des anges aux attributs symboliques, vestiges de la vieille école, le Divin Crucifié est bien mourant et, au pied de la croix, sa Sainte Mère subit la loi naturelle de l'extrême douleur morale, elle s'évanouit.

Une interminable guerre va faire sommeiller en France, pendant un siècle, cet art nouveau ; mais quand l'Anglais aura été « bouté hors », il se réveillera soudain pour produire les sculptures et les peintures incomparables de la fin du moyen âge. Malheureusement la païenne et charnelle Renaissance viendra bientôt en limiter l'essor.

ÉLEUTHÈRE BRASSART.

(1) Sur la vie de Thibaud de Vassalieu on trouvera de nombreux renseignements dans Péricaud, *Notice sur Louis de Villars, archevêque de Lyon* ; — P. Bonnassieux, *De la réunion de Lyon à la France.*

Comme le fait observer M. Steyert dans son *Hist. de Lyon*, II, 489*, M. Bonnassieux a injustement accusé Thibaud de Vassalieu d'avoir trahi les intérêts du chapitre.

(2) Cf. Henri Gonnard, *Monographie de la Diana*, blason no 37. — M. Steyert est le seul auteur qui est attribué ce blason à Thibaud de Vassalieu (*Armorial du Lyonnais* etc, *verbo* Vassalieu).

(3) Cf. Gras dans *Revue Forézienne*, 1870, p. 266, d'après *Inventaires des sceaux* de Douet d'Arcq ; — Steyert, *Histoire de Lyon*, t. II, p. 489*, figure.

(4) Cf. Le Laboureur, *Masures de l'Ile-Barbe*, édit. Guigue, t. I, p. 627, 660, 686 ; — le testament de Thibaud de Vassalieu aux archives du Rhône, fonds de Saint-Jean, Agar, vol. 6.

(5) Les armes des de Sure ont le champ d'*argent* et non pas d'*or* ; mais il n'y a pas à s'arrêter à ce changement de métal, car le peintre de Sainte-Croix ne paraît pas s'être astreint pour les armoiries à une rigoureuse exactitude. Nous avons déjà remarque qu'il avait supprimé la *cotice* dans les armes de Vassalieu.



OUCHES

PEINTURES DANS L'ÉGLISE PAROISSIALE (1).



'ÉGLISE d'Ouches est l'ancienne chapelle d'un château féodal dont il ne subsiste que quelques restes. C'est une construction du XVIe siècle récemment remaniée, avec quelques parties de l'époque romane.

Après avoir franchi l'entrée, le visiteur trouve à sa gauche au pied de la nef, des restes de peintures murales assez frustes que le zèle éclairé de M. Édouard Jeannez avait su protéger de la ruine. On sait avec quelle jalouse sollicitude cet archéologue regretté, membre de la Diana, s'est employé en maintes occasions à assurer la conservation des monuments anciens du Forez. Cette fois il lui fut réservé de découvrir dans le sanctuaire de son propre village la vieille peinture du XIVe siècle qu'il prit soin de faire consolider et garantir par un cadre vitré.

Cette petite peinture (fig. 13), retrouvée en 1891, présente deux registres; celui du haut, gravement endommagé, garde l'esquisse d'un Crucifiement : le Christ, la Vierge et saint Jean sont les uniques acteurs de cette scène, réduite à sa plus simple expression. Deux grands chandeliers encadrent cette naïve composition.

Le sujet du registre inférieur est une Adoration des Mages. Là encore aucune mise en scène, aucune figure accessoire. Les quatre personnages, d'une hauteur de 85 centimètres, se détachent sur un fond verdâtre.

La coupe des cheveux et les costumes, robes longues et manteaux, gants à cornets, font penser aux personnages du temps de saint Louis. La Vierge elle-même couronnée, assise sur un banc de pierre et tenant sur son genou droit l'Enfant Jésus, en tunique longue, est assez archaïque.

La technique présente autant de simplicité que la composition : les tons sont terreux, sans éclat ; le rouge brun et le blanc ivoiré sont les nuances dominantes des vêtements ; des traits noirs ou bistres cernent les contours des personnages.

M. Jeannez attribuait le Crucifiement au XIVe siècle et l'Adoration des Mages au XIIIe. Le style des peintures semblerait justifier cette distinction. Mais nous inclinons plutôt à penser que les deux compositions sont l'œuvre d'un même artiste, d'un de ces humbles praticiens ambulants qui parcouraient les campagnes en quête de quelque commande. C'est à eux que, dans les modestes villages, on confiait le soin de marquer sur la muraille de l'église, par une image commémorative, l'emplacement d'une sépulture ou d'y tracer une peinture votive. Nous

(1) BIBLIOGRAPHIE. — Édouard Jeannez, *Peintures murales anciennes de l'église d'Ouches*, dans le *Bull. de la Diana*, t. VI, p. 228.

avons cité déjà, à propos de cette peinture d'Ouches, une autre *Adoration des Mages* de même style dans l'église de Mazerier (Allier).



13. OUCHES. — PEINTURES DU XIVe SIÈCLE DANS L'ÉGLISE PAROISSIALE.
CRUCIFIEMENT. — ADORATION DES MAGES.
Dessin de M. Bourgain.

Cette dernière, si une inscription n'en donnait la date, passerait sans doute pour un ouvrage du XIIIe siècle. Elle ne remonte cependant qu'à 1383, comme en témoigne la légende suivante, inscrite près du portrait du donateur :

Tevenin : vavdable
qui : fecit face
re : istam histori
am die lune post f
est corpor : XPI ano
dni millo
ccc° iiii^{xx}
tercio

L'Adoration des Mages de l'église d'Ouches n'est peut-être pas beaucoup plus ancienne que celle de Mazerier.

JOSEPH DÉCHELETTE.



SAINT-BONNET-LE-CHATEAU

PEINTURES DANS L'ÉGLISE PAROISSIALE (1).



N 1845, M. Guillien signalait, pour la première fois, dans les *Annales archéologiques*, de Didron, les peintures de la crypte de Saint-Bonnet-le-Château. De nombreux travaux se sont ensuite succédé, apportant tour à tour des descriptions plus exactes de cet ouvrage ou de nouvelles solutions des problèmes qui y sont attachés.

Au Congrès de la Société française d'archéologie en 1885, la crypte de Saint-Bonnet retint longtemps l'attention des visiteurs. Plus tard, la Commission des Monuments historiques confia à un artiste d'un rare talent, M. Yperman, le soin d'exécuter le relevé des parties les plus intéressantes de cette décoration murale (2). Quelle que soit l'importance de ces divers travaux dont l'initiative appartient à des Foréziens, il apparaît cependant que les peintures de Saint-Bonnet-le-Château ne jouissent pas encore de la célébrité à laquelle elles peuvent prétendre. Il y a lieu de s'étonner que les récentes publications consacrées aux origines de la peinture française passent encore sous silence un ensemble de documents aussi précieux.

Malgré les actes de vandalisme dont les anciens monuments religieux ont été et sont encore l'objet, que ces actes soient inspirés par la passion aveugle ou l'ignorance des uns, l'apathique indifférence ou le zèle intempestif des autres, malgré l'action fatale du temps qui donne à toute œuvre humaine, comme à tout être organisé, son commencement et sa fin, les églises de nos villages, vrais musées provinciaux, gardent encore de riches trésors d'art ancien. Pour les peintures murales, on peut constater que depuis trente ou quarante ans, grâce à d'heureuses découvertes, leur nombre s'est considérablement accru (3). En Forez, au temps de M. Guillien, le précurseur de nos études, une partie des peintures de Saint-Romain, celles de Sainte-

(1) BIBLIOGRAPHIE. — J. Guillien, *Annales archéologiques*, de Didron, t. III, 1845, p. 311. — André Barban, *Notice sur la crypte de l'église de Saint-Bonnet-le-Château*, Extrait des *Annales de la Société des arts, sciences*, etc. *de Saint Etienne*, 1857. Tirage à part, Saint-Etienne, imp. Théolier, 1858, 44 pp. — William Poidebard, *Rapport sur l'excursion archéologique faite par la Société de la Diana à Saint-Bonnet le-Château*, du 2 au 4 juillet 1877, dans le *Bulletin de la Diana*, t. I, p. 103 (notes de MM. Vincent Durand et Édouard Jeannez). — Lucien Bégule, *Les peintures de Saint-Bonnet-le-Château*, dans les *Mémoires de la Société Littéraire de Lyon*, 1879, travail complété et réimprimé dans le *Compte-rendu du Congrès archéologique de Montbrison*. Paris, 1886, p. 398-412. Les figures sont empruntées à l'ouvrage de MM. Langlois et Condamin. — [Abbés Langlois et Condamin], *Histoire de Saint-Bonnet-le-Château*, par deux prêtres du diocèse de Lyon, t. Ier, Paris, Picard, 1885, pp. 381 à 416, fig., — Vincent Durand, *Louis Vobis, peintre à Saint-Bonnet-le-Château* dans le *Compte-rendu du Congrès archéologique de Montbrison*, Paris, 1886, p. 413 à 419. — F. Thiollier, *Le Forez pittoresque et monumental*, Lyon, A. Waltener et Cie, 1889, p. 346, fig.

(2) V. plus haut, page 18, la liste détaillée de ces relevés.

(3) La critique archéologique dispose maintenant dans ce domaine d'un grand nombre de documents. On n'oserait peut-être plus produire aujourd'hui, à propos de la peinture murale, l'étrange affirmation que nous rencontrons dans un ouvrage de luxe, publié en 1873 par Paul Lacroix sur les *Arts au Moyen-Age*, à savoir que « pour trouver en France quelques *travaux remarquables à signaler en ce genre*, il faut que nous atteignions les époques où l'Italie envoie Simon Memmi décorer le palais des papes à Avignon, et le Rosso et le Primatice, celui des rois à Fontainebleau. »

Croix et, près de nous, celles de Berzé-la-Ville pour ne citer que quelques exemples, demeuraient masquées par le badigeon. Celles de Saint-Bonnet n'étaient pas entièrement visibles. Aujourd'hui le cycle entier de cette grande décoration se déroule aux yeux du visiteur.

Les annales de Saint-Bonnet-le-Château sont bien connues des Foréziens. Encore que cette vieille ville ait vécu une existence heureuse et calme, elle a son histoire écrite. Grâce aux investigations d'un de ses pasteurs, aucune autre cité de notre province, grande ou petite, ne possède même une aussi ample monographie. Nous n'avons pas à pénétrer dans le détail de ces annales. Certains faits relatifs aux peintures, certains traits essentiels caractérisant la physionomie historique de Saint-Bonnet retiendront seuls notre attention. L'origine de Saint-Bonnet n'est point monastique. Elle n'a pas grandi lentement, à l'ombre d'un cloître, comme Charlieu, ou Saint-Rambert. Une communauté de clercs séculiers, nés sur le territoire paroissial, suffisait à assurer les secours spirituels à ses habitants.

En 1243, elle partage avec Montbrison l'honneur d'obtenir en premier lieu, parmi les villes du Forez, une charte de franchise. Quand nous nous trouverons en présence des donateurs des peintures, bourgeois opulents portant le costume du règne de Charles VI, nous nous souviendrons que ces habitants, dont les documents d'archives enregistrent les libéralités, ont peu à peu constitué leur fortune sous la protection des privilèges octroyés à leurs pères au temps de saint Louis.

Des restes nombreux de construction gothique ou de logis élégants dans le style de la Renaissance embellissent encore les ruelles pittoresques du vieux bourg et témoignent de sa prospérité d'autrefois. L'église paroissiale, ancienne collégiale, commencée vers 1400, en remplacement d'une simple chapelle située dans le voisinage du château, date de diverses époques.

C'est dans la chapelle souterraine de cette église, salle rectangulaire, mesurant 8^{m} 70 sur 6^{m} 85, et se prolongeant au levant par une abside à trois pans, percée de deux lancettes étroites, que se trouvent les peintures, objet de cette notice. Aucun motif de sculpture, aucune nervure de voûte ne se présente aux regards du visiteur (1). L'architecte avait réservé complète liberté d'action au peintre décorateur. Celui-ci nous a laissé une œuvre entièrement achevée ; toutes les surfaces de la chapelle, parois et voûtes, sont revêtues de peintures qui s'étendent même aux annexes de la crypte, c'est-à-dire à ses couloirs d'entrée.

Un de ces couloirs reçoit l'escalier très raide qui accède à l'église supérieure. L'autre, au midi, conduit à un porche extérieur, ouvrage élégant du XVe siècle.

DESCRIPTION DES PEINTURES.

Tous les sujets sont empruntés au Nouveau Testament. Ils ne se déroulent pas suivant un ordre rigoureusement chronologique. Les surfaces à peindre présentaient des dimensions diverses. Il convenait avant tout de réserver les grands panneaux aux grandes scènes.

La série de nos planches et dessins, reproduisant ces différents sujets, est assez complète pour nous permettre d'éviter toute prolixité dans les descriptions.

En voici l'énumération :

a) Sur la paroi du mur latéral au midi, la *Nativité* et l'*Adoration des Mages.*

b, c) Dans l'abside, entre les deux fenêtres ogivales, l'*Annonciation* et l'*Apparition du Christ à Madeleine.*

d, e) Sur le mur latéral nord, le *Crucifiement* et la *Mise au tombeau.*

f) A l'ouest, sur le mur pignon faisant face à l'abside, le *Paradis.*

g) Sur la voûte en plein cintre de la nef, l'*Assomption* et un *Chœur d'anges musiciens.*

h) Dans les voûtains triangulaires du sanctuaire, un groupe d'*Anges* et les *Quatre Evangélistes.*

(1) Mentionnons cependant pour mémoire deux petites piscines, ornées d'arcs, et une petite rosace en pierre sur la clef de voûte de l'abside.

i) En outre, les petites voûtes des couloirs latéraux présentent, au midi, l'*Apparition de l'ange aux bergers de Bethléem ;* au nord, l'*Enfer*.

a) La *Nativité* et l'*Adoration des Mages* (fig. 14), sont réunies dans une même composition d'une naïveté charmante. Dans son naturalisme savoureux, elle offre la touchante simplicité du récit évangélique. La poésie saine et pénétrante des vieux noëls populaires a



14. — SAINT-BONNET-LE-CHATEAU. — PEINTURES DU XV[e] SIÈCLE.
LA NATIVITÉ. — L'ADORATION DES MAGES.
Dessin de C. Beauverie.

inspiré l'artiste. Aucune convention d'école n'a encore altéré la franchise d'accent de cet heureux primitif. Sous un chaume, supporté par de minces poteaux, repose la Vierge, assise sur un grand lit. Une femme, dont les proportions ont été intentionnellement réduites, présente un lange à Marie. Au premier plan, un berceau muni de sa corde de balancement. Tout auprès, dans une posture familière, le père nourricier de la Sainte Famille, à l'aide d'une cuillère à long manche, puise dans une marmite le bouillon qui remplira les écuelles. La venue inopinée des Rois, beaux seigneurs aux costumes chamarrés, ne le distrait en rien de ses occupations ménagères. Avec une joie enfantine, Jésus saisit le calice d'or, que lui offre Balthazar. Le Mage est agenouillé. Ses deux compagnons, debout, attendent leur tour en conversant ; auprès d'eux stationnent de brillants palefrois, constrastant avec les humbles bêtes de somme qui peuplent la crèche.

Les vêtements des Mages sont brodés de sigles d'or désignant leurs noms : **b t** pour Balthazar **m ch** pour Melchior, **g p** pour le nègre Gaspard. Le costume de ce dernier est très important pour la détermination de l'âge des peintures. Il appartient au règne de Charles VI : riche jaquette à col brodé et relevé, montant jusqu'aux oreilles ; larges manches à pointes tombantes ; écharpe ou chaîne d'or, agrafée sur l'épaule gauche et passant en bandoulière sur le côté droit.

Quant aux jambes, elles ont été refaites par un barbouilleur dont l'œuvre néfaste se reconnaît aisément sur diverses parties. Dans le dessin primitif, la jupe du pourpoint devait descendre plus bas et non pas laisser à découvert le haut des jambes. Tandis que les vêtements des personnages de la Nativité sont d'étoffe sombre, l'artiste a prodigué l'or dans le costume des Mages dont la richesse étincelante fait mieux ressortir la rusticité de la crèche.

b) La fenêtre méridionale de l'abside sépare les deux personnages de l'*Annonciation* (pl. XV et XVI), la Vierge et l'Ange Gabriel. Une robe blanche, que recouvrent une étole et une chape

brodée, enserre comme dans une gaîne le messager du ciel. L'expression de ses traits est assombrie par une gravité mélancolique : Gabriel entrevoit le Calvaire au delà du berceau. Sur un phylactère se lisent les premiers mots de la Salutation : **ave maria gratia plena dnus tecum.** Les deux grandes ailes de l'ange, en plumes de paon, d'un coloris fort riche, ajoutent à la beauté décorative de la scène. Ces ailes en plumes de paon ne sont pas rares sur les monuments de ce temps. Le peintre de Saint-Bonnet ne pouvait manquer de les reproduire. En effet, comme nous le verrons plus loin, ces peintures sont contemporaines d'Anne Dauphine, duchesse de Bourbonnais, comtesse de Forez, et en cette qualité dame de Saint-Bonnet-le-Château. L'écusson du duc de Bourbon et la ceinture de son ordre de l'*Espérance* figurent à une place d'honneur dans la décoration de la chapelle. Or les ducs de Bourbon et particulièrement Louis II, mari d'Anne Dauphine, avaient adopté pour cimier de casque une touffe de plumes de paon.

L'ange Gabriel trouve Marie en prière dans une étroite cellule, dont tous les détails sont curieux à étudier. La Vierge s'est levée surprise. Les yeux modestement baissés, elle répond en indiquant de la main droite ces mots tracés sur son missel : **ecce ancilla domini, fiat michi.**

c) Le sujet suivant, l'*Apparition du Christ à Madeleine* (pl. XVII et XVIII) a été retrouvé en 1879, sous le badigeon, par M. Lucien Bégule. Découverte heureuse, qui a rendu au cycle des peintures toute son intégrité d'ensemble, sauf un fragment refait au XVIIe siècle. Les deux personnages de ce groupe, comme ceux de l'*Annonciation*, sont séparés par une fenêtre. Des tiges d'iris et de lys stylisés, en tapissent les ébrasements de leurs gracieux rinceaux.

La figure de Madeleine, agenouillée au pied d'un arbre, son vase de parfum près d'elle, est intéressante. Quant au Christ qui apparaît drapé dans son ample manteau, tenant une croix à oriflamme, son image présente des incorrections de dessin vraiment choquantes, même chez un primitif. On a quelque peine, au premier abord, à admettre qu'elle ait eu pour auteur l'artiste de l'*Annonciation*, du *Crucifiement* et du *Paradis*. Un examen attentif ne permet pas néanmoins de constater la trace de repeints dans cet affreux pied gauche si grossièrement disproportionné avec le reste de la figure, en particulier avec le bras droit. Il serait injuste de reprocher trop sévèrement à l'artiste gothique ces défaillances ou ces maladresses. C'est un dessinateur parfois empêché. Sa connaissance du nu est imparfaite, mais des qualités d'ordre supérieur donnent à son œuvre d'attirantes séductions.

d) Personne ne songerait à le contester en présence du *Crucifiement* (pl. VIII à XI), devant lequel nous conduit l'ordre des sujets. De cette page admirable, la gravure reproduit la belle ordonnance de la composition, l'heureux balancement des groupes, la vie intense qui anime tous les personnages, l'expression variée de leurs traits. Elle ne peut rendre la douce harmonie des couleurs.

Les trois croix se détachent sur un fond d'or natté dont le temps a bruni l'éclat. Au premier plan, à gauche, apparaissent les contours vagues et fuyants du groupe des Saintes Femmes, aux cheveux blonds, soutenant la Vierge évanouie. Décrire par le menu la foule des Juifs et des hommes d'armes qui se pressent en rang serrés, mais sans confusion, sur ce Calvaire, serait une tâche aride et inutile. Le groupe de droite, le plus curieux par la variété des types et la richesse des costumes, réunit trois personnages à cheval. L'un deux, en costume de chevalier, couvert d'une cotte de soie bleue brodée de clous d'or, paraît être le chef des légionnaires romains. Les autres, vêtus à l'orientale, sont les puissants d'Israël. Le spectacle de la mort du Christ qu'ils contemplent froidement imprime à leurs regards une expression de basse cruauté. Les têtes des bourreaux sont maintenant expressives, sans cesser d'être naturelles, tandis que les premiers artistes gothiques ne parvenaient qu'à les rendre grimaçantes. A gauche, des soldats armés de hautes lances, se mêlent, eux aussi, à des Juifs en turban. Tous interrogent avec quelque anxiété un vieillard à cheval, pharisien coiffé d'un chapeau à larges bords, qui argumente d'un geste doctoral et s'efforce de dissiper leurs craintes.

Il y a dans cette scène une sorte d'essai inconscient de couleur historique. Les Juifs se distinguent des soldats de Pilate par leur type physique et par leurs costumes. Parmi eux, une des plus curieuses figures est assurément ce vieil israélite au nez aquilin, au teint olive, à la longue barbe blanche, dont l'image se détache au centre des figurants de droite (pl. X). A sa ceinture

brillent des pendeloques d'or, symbole de l'opulente richesse du personnage. De quel bazar oriental sortent ces accoutrements bizarres, ces coiffures variées ? L'ensemble des groupes apparaît comme une mêlée de chevaliers et de Sarrasins. Quelques années avant la construction de la crypte de Saint-Bonnet la fleur de la chevalerie forézienne suivait le duc Louis II dans son expédition de Barbarie. Les turbans et les burnous du *Crucifiement* appartenaient peut-être aux Infidèles que venaient de guerroyer nos chevaliers.

Parmi maints détails curieux, on remarquera la figuration traditionnelle des âmes des deux suppliciés. Un ange recueille celle du bon larron, tandis qu'une chauve-souris agrippe celle de son malheureux compagnon. Un soldat vient de percer le cœur du Christ. Son cheval lèche le bois de la croix, arrosé du sang du Sauveur. Le harnachement et les riches caparaçons des chevaux, garnis de clous d'or ciselés, présentent des dispositions fort curieuses.

La partie inférieure de la composition est entièrement effacée. Elle contenait quelques figures de simples spectateurs, telles que les deux personnages, coiffés de chaperons rouges que l'on aperçoit encore près de l'angle de droite. La destruction qui a déjà anéanti le bas de la scène est malheureusement continue et progressive. Comme un flot montant, après avoir englouti la base du Calvaire, elle en gagne peu à peu le sommet. Le groupe des Saintes Femmes n'est plus qu'une ombre aux contours indécis. Chaque année détache une parcelle de l'enduit et c'est un spectacle désolant que d'assister à la ruine d'un monument aussi vénérable, de calculer le petit nombre d'années qui nous sépare du jour où la brillante chevauchée des cavaliers aura entièrement disparu, où le Christ et les deux suppliciés se dresseront seuls au-dessus d'un Golgotha désert, en attendant la disparition des derniers vestiges.

Ces fâcheux pronostics ne s'appliquent pas seulement au *Crucifiement*, mais à l'ensemble des peintures de Saint-Bonnet. Il ne nous appartient pas de rechercher ici par quels moyens on pourrait espérer de remédier au mal ou du moins d'en arrêter les progrès, mais ce serait



15. — SAINT-BONNET-LE-CHATEAU. — PEINTURES DES XVe ET XVIIe SIÈCLES.
LA MISE AU TOMBEAU.
Dessin de C. Beauverie.

faire acte d'indifférence coupable que de ne point s'en émouvoir et de ne pas solliciter, sur cette grave question, l'attention des autorités compétentes.

e) La scène suivante (fig. 15) est double, de même que celle de la Nativité et de l'Adoration des Mages qui lui fait vis-à-vis. A droite, on voit l'*Ensevelissement du Christ*. Mais ce mor-

ceau a été entièrement refait au XVII[e] siècle. Le groupe, ordonné avec science, se compose de neuf figures d'un dessin correct et souple. Rien n'est resté, bien certainement, de l'œuvre gothique qui sans doute avait disparu au moment de la restauration. Au reste, le travail de l'artiste du XVII[e] siècle n'aura pas une plus longue durée. Déjà l'enduit se boursoufle et se détache, peut-être sous l'action des mêmes causes qui avaient ruiné la peinture primitive.

Sur la bordure du sépulcre en marbre, où Joseph d'Arimatie et Nicodème, assistés des Saintes Femmes et de saint Jean, déposent le corps du Christ, on lit le monogramme de l'auteur inconnu de cette restauration : *I G pinxit*, dont nous donnons le fac simile (fig. 16) (1).

Le pinceau du même artiste a laissé des traces très apparentes sur le côté gauche de ce panneau, représentant la scène évangélique, qui dans le récit de saint Marc, fait suite à la Mise au tombeau. Le lendemain de l'ensevelissement, les princes des prêtres et les pharisiens viennent demander à Pilate de faire garder le sépulcre jusqu'au troisième jour, de peur que les disciples de Jésus ne dérobent son corps. Une banderolle que soutient un soldat, porte, en minuscules gothiques, le texte explicatif : **dnē : jube : custodiri : sepulcrum : usque : in diem : tercium.** Deux pharisiens, vêtus de longs manteaux, la tête enveloppée d'un bonnet ou d'un capuchon, s'avancent derrière le gouverneur de la Judée et lui parlent à l'oreille. Pilate porte un costume analogue, mais son manteau rouge est enrichi d'une bande brodée des lettres d'or qui constituent son nom. Il se tourne lui-même vers un homme d'armes, qui attend ses ordres, la lance haute. Ce chevalier, armé suivant l'ordonnance du XV[e] siècle, est le chef des gardes, auquel Pilate donne le commandement que réclament les pharisiens : *Jube custodiri.....* On remarquera sur sa cotte d'armes un semis de la lettre gothique **y**, brodée en or. Est-ce là encore l'initiale du nom de ce personnage ? Les récits des évangélistes ne nous ont pas transmis ce nom qui ne pourrait avoir été emprunté qu'à une légende apocryphe.

Le peintre du XVII[e] siècle, artiste de talent, comme en témoigne son œuvre personnelle, a repris les figures du dernier groupe, mais avec une certaine discrétion, sans en modifier le dessin.

Le style de la Mise au tombeau est celui du XVII[e] siècle. On nous permettra de reconnaître dans les initiales I G, celles d'un peintre habitant Montbrison en 1644, *Jean Guillaume*, dit *Dollivet*, que nous trouvons mentionné dans une liste de douze noms de peintres travaillant en Forez aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, liste dressée par M. de Fréminville, archiviste de la Loire, à l'aide des registres paroissiaux de l'arrondissement de Montbrison (2).

16.— St-BONNET-LE-CHATEAU. — SIGNATURE DU PEINTRE DE LA MISE AU TOMBEAU, XVII[e] SIÈCLE.

Ce rapprochement est d'autant plus vraisemblable que nous pouvions déjà attribuer à la première moitié du XVII[e] siècle la restauration de la Mise au tombeau. En effet, l'église de Saint-Nizier-de-Fornas, paroisse mère de Saint-Bonnet, possède deux toiles de valeur très inégale, l'une, l'*Adoration des Mages*, d'un beau style, vraisemblablement du XVII[e] siècle, avec les initiales I. G. et le millésime de 1622 paraissant d'une autre main que les initiales ; l'autre représentant trois saints, avec l'inscription suivante :

EN . LANNEE . 1624 . BARTHELEMY . PAYET . ET.
IAN . PAYET . FRERES . ET ROYS . DE STE . MARIE
MAGDELAINE . ONT . DONNE . CE . TABLEAV.

M. Vincent Durand, qui a rapproché le premier les initiales du tableau de l'*Adoration* de celles de la *Mise au tombeau* de Saint-Bonnet, a reconnu que la toile de l'Adoration a subi des retouches grossières, que ces retouches semblent être, ainsi que le millésime 1622, de la même main qui a exécuté la seconde et mauvaise toile portant l'inscription ci-dessus.

Mais il est fort possible que cette seconde toile ait été elle aussi retouchée, non point par-

(1) Cf. *Bull de la Diana*, t. I[er], p. 118.

(2) Joseph de Fréminville, *Etude sur la tenue des registres paroissiaux dans l'arrondissement de Montbrison*, Saint-Etienne, 1899, p. 53. — En 1885, M. Henri Gonnard avait signalé, d'après les registres paroissiaux de Montbrison, l'existence du peintre Guillaume dit Dollivet (*Bulletin de la Diana*, t. III, p. 59).

tiellement comme la première mais en entier. Son inscription aurait été repeinte ou rafraîchie, de même que le millésime de 1622 de la toile de l'Adoration.

Quoi qu'il en soit, il est un fait indiscutable, c'est que la fresque de la Mise au tombeau est l'œuvre d'un artiste de valeur et que l'on peut porter le même jugement de la toile de l'Adoration des Mages. Ces deux ouvrages présentent le style du XVII[e] siècle et les initiales I. G.

On doit donc les considérer tous deux comme des œuvres dues au pinceau de Jean Guillaume dit Dollivet, peintre à Montbrison en 1644.

Cet artiste n'est connu que par l'acte de baptême de sa fille, transcrit sur un registre de la paroisse de Saint-André, de Montbrison, pour les années 1644 à 1651. La qualité des parrain et marraine semble indiquer que Jean Guillaume était un artiste estimé.

« 1[er] février 1644, baptême de Sibille, fille de M. Jean Guillaume dit Dollivet, peintre de Montbrison, et de Catherine Bourbon ; parrain noble François Papon de Marcoux, gentilhomme, écuyer, fils de noble François Papon, seigneur de Gouttelas et autres places ; marraine, demoiselle Sibille-Anne Daudieu, fille de noble François Daudieu, conseiller du roi, élu en l'élection de Forez » (1).

f) Nous voici maintenant en présence de la composition la plus étendue et la plus intéressante pour l'historique des peintures. Malheureusement c'est aussi une de celles qui ont le plus souffert.

La scène du ***Paradis*** (pl. XII à XIV) couvre entièrement le grand cintre du mur pignon faisant face à l'autel. On a eu l'idée déplorable d'installer une tribune à la hauteur de cette peinture : c'était tout à la fois la masquer et l'exposer à tous les dangers.

Par un ingénieux parti pris de composition, l'auteur met sous nos yeux, dans un même tableau, l'intérieur de la Cité céleste et son entrée extérieure. Une enceinte crénelée en ferme l'accès, s'ouvrant à gauche par un guichet en forme de tour carrée, avec porte munie d'une herse. Un beffroi, coiffé d'une pyramide en pierre, couronne cette tour. En avant, se dresse encore une petite tourelle plus basse, sorte d'ouvrage avancé, fortifiant l'entrée ; c'est là que se tient saint Pierre, le gardien incorruptible du Paradis. Debout sur la plate-forme de la première tour, saint Michel, brillant archange aux ailes éployées, porteur de balances d'or et d'une croix à oriflamme, occupe le poste de guetteur. Le saint Michel de Saint-Bonnet, par son type, par les détails de son costume, offre une frappante analogie avec une figure du même archange, représentée sur une autre peinture du XV[e] siècle, dans l'église d'Issoire.

Nous parlerons plus loin des donateurs, au nombre de quatre, trois à gauche et un à droite, qui se présentent en postulants aux portes du Paradis. Au-dedans, les anges sont en grande liesse. La Jérusalem céleste fête le *Couronnement de la Vierge*. De la figure de Dieu le Père, coiffé d'une tiare, assis sur un trône élevé et bénissant de la main droite, il ne reste que des contours confus. A ses pieds la Vierge se prosterne : « Sa tête très belle et très bien conservée, observe M. Vincent Durand, est exécutée par un procédé dont on se rend difficilement compte. Ce sont des empâtements qui ont produit un relief sensible sur la muraille et qui donne l'idée d'un travail de mortier frais, exécuté plutôt avec la truelle qu'avec le pinceau. Le résultat rappelle celui qu'on obtient par l'emploi des émaux ou de la couleur à l'huile, bien que très certainement ce dernier mode de peinture n'intervienne pas ici ».

Avec une fantaisie naïve, l'artiste a distribué des rôles variés aux anges du Paradis. Les uns s'empressent autour de Marie, comme des pages auprès de leur souveraine ; d'autres composent un chœur de musettes ; ceux-là entonnent joyeusement dans les airs l'*Ave Regina cœlorum*, tandis que deux autres déposent la couronne royale sur le front de la Vierge. Tout en haut, un groupe de chérubins groupés en rangs serrés, tel un vol d'hirondelles au repos, contemplent avec ravissement la scène du couronnement.

Dans les peintures comme dans les tapisseries de l'école gothique, les accessoires, les détails de la mise en scène présentent toujours un attrait particulier. Un archéologue ne négligera pas d'examiner le siège pliant réservé à la mère de Dieu, le carrelage vernissé du Paradis,

(1) Cf. *Inventaire des archives de la Loire, série E, supplement*, tome I[er], p 1. col 1[re]

non plus que la tenture du fond, magnifique étoffe de soie rouge, brochée de lys d'or, de grenades ou de palmettes et coupée par des bandes à rinceaux.

Signalons aussi le treillis de feuillage avec oiseaux qui tapisse la partie inférieure du mur, au-dessous du Paradis.

g) L'*Assomption* de Marie (fig. 17) est le sujet des peintures de la voûte. Les anges qui assistent la Vierge, figures accessoires de la composition, prennent plus d'importance que la scène principale elle-même. Au milieu, la Vierge s'élève dans les airs, escortée de deux anges qui déploient une banderolle avec ces mots : glā : in excels̄ : deo : et ī terra : pax : hominibus : bn̄e vol. Près de ce groupe est l'écusson ogival des ducs de Bourbon, comtes de Forez, *d'azur aux fleurs de lys d'or sans nombre, à une cotice de gueules brochant.*



17. — SAINT-BONNET-LE-CHATEAU.
PEINTURES DU XV[e] SIÈCLE. — L'ASSOMPTION.
Dessin de C. Beauverie.

L'écu, tenu par deux chiens, est entouré de deux ceintures repliées plusieurs fois sur elles-mêmes, et portant en grandes lettres le mot espérance : c'est la ceinture de l'ordre de l'*Espérance*, fondé vers 1367 par le duc Louis II. Les lettres, modelées en stuc et recouvertes de fine dorure, se détachent en relief : le même procédé a été employé pour les étoiles à six branches qui constellent la voûte. Toujours au milieu de la composition, deux anges tenant un livre de chœur chantent un hymne à la Vierge, tandis que, de chaque côté, quatre autres anges musiciens prêtent à ce concert le concours d'instruments divers, viole, harpe, orgue, rebec (fig. 18). Des ceintures d'*Espérance*, semblables aux précédentes, alternent avec les anges ménétriers. Toutes les figures, au nombre de treize, sont presque de grandeur nature. Par la richesse des détails, l'emploi des ornements en relief, rehaussés de dorure, la variété des couleurs se détachant sur un fond bleu azur (qui a tourné au noir), cette grande composition devait former un ensemble décoratif d'une rare beauté. Mais l'imagination a besoin aujourd'hui de quelque effort pour en restituer l'aspect primitif. A une époque inconnue, quelque peintre de village n'a pas craint d'avilir par de grossières retouches ces délicates images. Les contours des personnages seuls ont été respectés, le modelé des visages et les tonalités des costumes ont disparu sous le pinceau de ce barbouilleur.

h) Les six compartiments triangulaires des petites voûtes du sanctuaire ont reçu également une décoration peinte.

A gauche, au-dessus du Crucifiement, quelques anges assistent avec douleur à la scène du Calvaire.

Les quatre autres compartiments portent l'image très noire, très enfumée, des quatre *Evangélistes*. La plus curieuse et la mieux conservée est celle de saint Marc (pl. XIX). Son por-

trait est tracé avec une précision minutieuse, une abondance de détails, tout à fait imprévue. Le peintre sait tout ce qu'il faut d'accessoires à un évangéliste pour composer, dans la librairie d'un monastère, un manuscrit correct, digne de son auteur, en lettres noires agrémentées de rubriques. Un pupitre étagère à double rayon, prototype de nos bibliothèques tournantes, se dresse près de saint Marc, à portée de sa main. Sous ses pieds s'étale un tapis de sparterie. Enfin sur sa table, en bois de chêne ou de noyer, l'évangéliste trouvera dans un écritoire à quatre cases, ces menus objets, plumes d'oie, grattoirs, canifs, éponges etc., dont tout scribe, fut-il l'auteur d'un livre inspiré, ne saurait se passer, pour travailler en toute commodité. Un lion se penche familièrement à l'oreille du saint homme et lui dicte le texte sacré ; mais saint Marc ne pourrait le transcrire lisiblement sans le secours d'une paire de bésicles et le peintre n'a eu garde de la lui refuser !



18. – ST-BONNET-LE-CHATEAU. PEINTURES DU XVe SIÈCLE. — ANGE JOUANT DU REBEC.

Dessin de C. Beauverie.

C'est le secret de ces naïfs artistes de l'école primitive d'atteindre les limites extrêmes du naturalisme sans craindre de devenir ni vulgaires ni irrévérencieux.

i) Nous venons de décrire les peintures de la chapelle proprement dite. Les petites compositions des voûtes des couloirs extérieur et intérieur représentent la première l'*Apparition de l'ange aux bergers de Bethléem* : deux pâtres sont debout, entourés de leurs troupeaux ; l'un d'eux tient une cornemuse ; l'ange, actuellement invisible, portait une banderolle avec ces mots : **vobis gaudiu magnum q'a nat. est XPS**. La seconde, une figuration de l'*Enfer*, avec un grand nombre de damnés et de démons hideux, précipités dans la gueule béante et armée de crocs d'un monstre qui personnifie l'enfer. Ces deux petites scènes ont tellement souffert que les détails en sont presque illisibles. C'est avec difficulté que l'on reconnaît dans la foule variée des réprouvés quelques personnages en costume de bourgeois ou d'abbé que tourmentent des diablotins à tête de porcs.

Plus altérée encore est une peinture tumulaire, sur la paroi ouest du mur extérieur. Au surplus, cette peinture est à tous égards, distincte des précédentes, dont elle ne fait pas partie intégrante. A peine distingue-t-on une figure de sainte, debout, nimbée, vêtue d'une robe brune et d'un manteau de couleur claire ; tout auprès les restes d'un second personnage. L'inscription qui l'accompagne s'est conservée. Elle nous apprend que cette tombe renferme les restes du fondateur de la chapelle, Bonnet Grayset, qui fut aussi, comme nous allons le voir, un des principaux donateurs des peintures.

+ Hic ante iacet honest. vir bonit. grayset qui hac capell. fundavit et dotavit in qalibet cuiuslibet septima (die)
ne de una missa pptuis tporibus qui obiit viii die iunii ano dni m cccc xxvi cui aia requiescat in pace a'*men*.

LES DONATEURS ET LA DATE DES PEINTURES.

On ne connaît encore aucun texte d'archives s'appliquant *directement* aux peintures de Saint-Bonnet-le-Château. L'inscription qui suit, en quatre lignes et en lettres minuscules gothiques, peinte sur le mur nord, à la suite du groupe de Pilate et des Pharisiens, nous apprend

du moins certains faits relatifs à la construction de l'église et particulièrement de la crypte :

Anno : dn̄i : m : cccc : et die : viii : mēs : maii : fuit : incepta : hec : presens
nova : ecclīa : de bonis : guill̄i taillifer : qui : legavit : eidem : ecc̄lie : circa : duo : milia :
libras : t[r] : que fuerūt : dispensate : per : bonitū grayset : qui : dict[s] : bonitus :
hanc : capell̄a : f̄udavit : et : dotavit : ad : honorē : dei : beate : marie : virginis
beati : michaelis : et om̄ium : s̄corum : quorū : aīe : requiescāt : in pace : amē :

Il résulte de ce texte que :

1° La construction de l'église date du 8 mai 1400, et qu'elle est due à un legs d'environ deux mille livres, ayant pour auteur Guillaume Taillefer ;

2° Que l'exécuteur testamentaire de celui-ci, Bonnet Grayset, acquitta ce legs, et de plus, agissant en son nom personnel, fut le fondateur de la chapelle souterraine, dédiée à la Vierge Marie et à saint Michel.

MM. les abbés Langlois et Condamin ont trouvé dans les archives de Saint-Bonnet et dans celles du département de la Loire, des titres assez nombreux sur ces deux personnages et sur leur famille. Tous deux appartenaient à la bourgeoisie de Saint-Bonnet. Guillaume Taillefer exerçait la profession de drapier. Il mourut en 1399, après avoir testé le 18 juin de cette même année. Son testament contient un legs important en faveur de la nouvelle église (1).

L'inscription a conservé la mémoire de ces libéralités. Elle semble cependant contenir une indication contradictoire avec les termes du testament, relativement à la construction de la nouvelle église. Le texte épigraphique nous apprend que l'église fut commencée le 8 mai 1400, tandis que le passage précité du testament de Guillaume Taillefer, *in edificio chori ecclesie Sancti Boniti, jam per ipsum incepto*, indique qu'au 18 juin 1399, date du testament, les travaux étaient déjà en voie d'exécution. Tout s'explique en admettant que la date du 8 mai 1400 soit celle de la pose de la première pierre, cérémonie postérieure à l'ouverture du chantier. La fête de Pâques en l'année 1400 tombait le 18 avril (2). Le 8 mai se trouvait donc le samedi, veille du deuxième dimanche de Quasimodo, jour assez convenable pour une fête paroissiale.

Bonnet Grayset, comme on l'a vu, fut inhumé dans le couloir d'entrée de la chapelle qu'il avait fondée et dotée d'une messe par semaine à perpétuité. On possède son testament daté de 1424.

Les libéralités de Guillaume Taillefer et de Bonnet Grayset ont donné à penser que les donateurs figurés sur la scène du Paradis représentaient ces personnages et des membres de leurs familles. Les trois donateurs agenouillés en prière au pied de la porte (pl. XIV) ont le costume bourgeois du commencement du XV[e] siècle. Les deux premiers sont d'un âge qui incline vers la vieillesse. Ils sont vêtus tous deux d'une tunique de drap assez longue, serrée à la taille par une ceinture. Le plus rapproché de saint Pierre porte en outre une escarcelle de cuir à la ceinture et un manteau à capuchon, tandis que le second n'a comme vêtement de dessus qu'un court mantelet. Sainte Catherine, debout derrière lui, pose la main gauche, en signe de protection ou de patronage, sur la tête de ce donateur. Le troisième personnage de gauche est une femme en robe rouge, la tête serrée d'une coiffe blanche. Les traits ne manquent pas d'individualisme. L'artiste a cherché la ressemblance dans ces portraits.

Il paraissait assez naturel d'appliquer les noms de Guillaume Taillefer et de Bonnet Grayset aux deux donateurs de gauche ; cette opinion manquait toutefois de certitude et la présence de sainte Catherine ne trouvait pas d'explication dans cette hypothèse. Mais MM.

(1) *Item dat et legat affectionne quam habet erga et in edificio chori ecclesie Sancti Boniti, jam per ipsum incepto, operi et edificio ipsius chori et ecclesie, omnia universa et singula debita ipsius testatoris ubicumque existent, descripta superius.... Heredem universalem facit Bonitum Taillefer, consanguineum suum carissimum et germanum.*

(2) V. Giry, *Manuel de Diplomatique*.

Langlois et Condamin ont retouvé dans le testament de Bonnet Grayset, daté de l'an 1425, une clause visant sa *prébende de Sainte-Catherine*. Chaque année au jour de la fête de cette, sainte, les héritiers du testateur devaient servir au curé et aux prêtres desserviteurs un repas et une aumône personnelle (1). La présence de Bonnet Grayset peut de ce fait être tenue pour certaine : il occupe le second rang, à gauche, et sainte Catherine le patronne. Derrière lui figure sans doute sa femme ou sa fille. Quant au premier personnage, on est assez fondé à le prendre pour Guillaume Taillefer dont le nom est mentionné, à l'exclusion de tous autres, dans l'inscription commémorative de la chapelle, auprès de celui de son héritier universel, Bonnet Grayset. Il semble naturel que leurs portraits se trouvent, de même, associés sur la peinture.

Ceux qui ont décrit avant nous la crypte de Saint-Bonnet ne se sont pas occupés du personnage de droite. Autant que le mauvais état de la peinture permet d'en juger, ses traits sont ceux d'un vieillard. Son patron, saint Jean-Baptiste, tenant l'Agneau divin, est très reconnaissable. Particularité à noter, tandis que les personnages de gauche attendent l'heure de leur entrée dans le Paradis, celui-ci est figuré au moment précis où un ange vient l'enlever pour l'introduire au sein des élus. Nous voyons dans cette figure l'image du père de Bonnet Grayset, qui portait le prénom de Jean (2).

Ce Jean Grayset avait pour sainte Catherine la même dévotion que son fils : il avait fondé une messe en l'honneur du Saint Esprit dans la chapelle de cette sainte (3).

D'autre part, si la paroi du Paradis semble due aux libéralités de la famille Grayset, en est-il de même pour les autres peintures de la crypte ? L'écusson du duc de Bourbon au centre de la voûte paraît indiquer que ce duc, très probablement le duc Louis II, sur l'inspiration de sa femme, n'est pas resté étranger à cette œuvre.

Nous nous trouvons ainsi amené à discuter la question de la date des peintures. On peut tout d'abord se demander si elles ont été exécutées intégralement à la même époque par un seul artiste, ou si les diverses parties de l'ensemble se sont succédé à diverses reprises. Nous n'hésitons pas à déclarer qu'un examen attentif des originaux ne permet pas d'accepter la seconde solution. L'ensemble présente une unité de style et de facture incontestable, malgré la multiplicité des repeints sur quelques portions, telles que l'Assomption de la voûte ou le groupe de Pilate et des pharisiens. On a émis l'hypothèse que la voûte, construite en plein cintre serait de date plus récente (4). Or certains détails, tels que la forme des nimbes ornés de lobes intérieurs, se retrouvent tout à la fois sur les figures de l'Annonciation et sur quelques uns des anges ménétriers de l'Assomption. Nous pourrions aisément démontrer que les costumes bourgeois des donateurs appartiennent comme ceux des chevaliers au commencement du XVe siècle ou rappeler que certains anges de la voûte portent sur leur robe la même dalmatique que l'ange Gabriel. Mais les différences de style que l'on a cru reconnaître ne nous frappent nullement et il semble inutile de s'arrêter à cette discussion.

Les peintures de la crypte de Saint-Bonnet sont l'œuvre d'un seul artiste ou du moins d'un seul maître.

A quelle époque cette œuvre peut-elle être attribuée ?

Nous savons que l'église fut commencée vers 1399. Bonnet Grayset mourut le 8 juin 1426. Si, comme tout porte à le croire, ce personnage, fondateur de la crypte, est aussi le donateur ou du moins un des donateurs des peintures, c'est entre les dates extrêmes de 1399 et 1426 qu'il faut placer leur exécution. Nous possédons le testament de Bonnet Grayset. Il n'y est fait mention d'aucun legs pour la décoration de la crypte. C'est donc, selon toute probabilité, de son vivant que le généreux donateur confia sa commande à l'artiste.

Le costume des personnages, comme nous l'avons vu, appartenant au règne de Charles VI, confirme cette opinion. Une autre particularité est à noter. L'écusson des ducs de Bourbon porte encore les fleurs de lys sans nombre. A en croire le chanoine de la Mure, ce

(1) *Histoire de Saint-Bonnet*, t. Ier, p. 406.
(2) *Histoire de Saint-Bonnet*, t. Ier, p. 214.
(3) *Ibidem*.
(4) Ed. Jeannez, *Bull. de la Diana*, t. Ier, p. 112.

serait seulement après la mort du duc Louis II que la maison de Bourbon aurait conformé son écusson à celui de Charles VI ; c'est alors que le nombre des fleurs de lys aurait été réduit à trois. Si l'autorité de la Mure sur cette question héraldique n'était point contestable, l'attribution de l'écusson des peintures de Saint-Bonnet au duc Louis II deviendrait un fait acquis, car le style de l'œuvre ne permettrait pas de songer à ses prédécesseurs. Mais MM. de Soultrait et Steyert ont combattu en thèse générale l'assertion de l'historien du Forez : « Ce ne fut que sous Charles Ier, petit-fils de Louis II, que les fleurs de lys furent définitivement réduites à trois dans les armes de Bourbon...... Quant aux armes officielles, elles se continuèrent *semées* de France, comme en témoignent les sceaux où elles sont invariablement figurées suivant l'ancien usage » (1).

Les tenants de l'écusson de nos peintures sont des chiens ; leur présence constitue un indice en faveur d'une attribution au duc Louis II. M. de Soultrait signale comme un emblême favori du duc, cet animal, symbole de la fidélité, dont l'image se retrouve souvent accolé à ses armes.

En résumé, il nous paraît incontestable que les peintures de Saint-Bonnet appartiennent au premier quart du XVe siècle et qu'elles sont contemporaines de Bonnet Grayset, mort en 1426.

Ce serait donc entre les dates extrêmes de 1400 et 1426 que se placerait en définitive leur exécution, sinon entre 1400 et 1410, date de la mort du duc Louis II.

Il nous reste à rappeler qu'une intéressante découverte, due aux recherches de MM. Auguste Chaverondier et Vincent Durand, paraît avoir fort heureusement révélé le nom même de l'artiste auteur des peintures et en même temps précisé leur date à quelques années près. Si les documents d'archives dont nous allons parler conduisaient à des conclusions d'une entière certitude, nous ne nous serions assurément pas attardé à développer les considérations qui précèdent sur la date des peintures. Malheureusement il ne s'agit ici ni d'un prix fait, ni d'une quittance. « Dans un registre terrier des archives de la Loire (fonds de la Chambre des comptes de Forez non inventorié), reçu à l'œuvre d'Anne Dauphine, comtesse de Forez et en cette qualité dame de Saint-Bonnet-le-Château, par le notaire Brunel, de 1416 à 1426, se trouvent les reconnaissances de *Ludovicus Vobis*, *pictor*, *habitator Sancti Boniti*. Il y figure, folio 18 verso, comme tenancier d'une maison ou seulement peut-être d'un étage d'une maison, rue du Four, sur la place du même nom ; plus, de deux jardins, plus encore de diverses pièces de terre d'une superficie totale d'environ un hectare et demi. La reconnaissance est datée du 9 juillet 1416. Il est en outre mentionné en plusieurs endroits du même terrier, du 24 avril 1416 au 22 août 1420 (2) ».

Ces dates répondent exactement à l'âge probable des peintures. Si même nous avions la certitude que celles-ci soient contemporaines du duc Louis II de Bourbon, il en résulterait simplement que Louis Vobis se serait fixé à Saint-Bonnet avant 1410. Comme M. Vincent Durand l'a démontré, avec beaucoup de sagacité, Louis Vobis paraît étranger, par sa naissance, à Saint-Bonnet-le-Château, où il n'eut peut-être qu'un établissement temporaire. Nous avons cru remarquer, observe M. Vincent Durand, que la qualité d'*habitator Sancti Boniti* qui est donnée au peintre dans ce terrier, s'appliquait plus spécialement aux forains qui résidaient à Saint-Bonnet. Les véritables indigènes étaient dits *de Sancto Bonito* ou *Sancti Boniti* tout court.

Il n'a pas été possible jusqu'à ce jour de compléter ces indications sur Louis Vobis, ni de retrouver sa trace ailleurs qu'à Saint-Bonnet. Ajoutons que la lecture du nom et particulièrement de la lettre initiale V ne peut donner lieu à aucune discussion. Suivant un renseignement que M. Eugène Müntz nous a obligeamment communiqué, on trouve dans les archives pontificales, la mention d'un artiste du nom de *Guillelmus Bartholomei, alias Nobis, pictor*, ayant travaillé à Avignon, en 1377, mais ce personnage ne saurait être confondu avec notre Louis Vobis (3).

(1) La Mure-Chantelauze, t. II, p. 71.
(2) Vincent Durand, *Louis Vobis*, p. 413. V. la note bibliographique.
(3) L'équivalent français de ce nom de Vobis, supposé que celui-ci soit un nom latinisé, ajoute M. Vincent Durand, serait quelque chose comme Avos ou Avout. Il est fort possible que le nom soit français On trouve une famille Nobis à Charlieu en 1746.

Dans l'introduction de ce volume, nous nous sommes étendu sur la haute valeur artistique du monument que nous venons de décrire. Nous avons expliqué assez longuement pour n'avoir pas à y revenir pourquoi cet ouvrage nous paraît un travail français, influencé plutôt par l'art bourguignon des artistes de Dijon que par une inspiration venue directement de l'Italie.

On peut rapprocher des peintures de Saint-Bonnet un parement d'autel, autrefois à la cathédrale de Narbonne, et datant vraisemblablement des dernières années du règne de Charles V († 1380). Cette grisaille conservée au Musée du Louvre présente les mêmes scènes de la Passion, notamment une *Apparition du Christ à la Madeleine*, qui offre une analogie assez grande avec la composition de Saint-Bonnet. On s'accorde à regarder comme un ouvrage français le parement d'autel de la cathédrale de Narbonne (1). Les scènes diverses qui y figurent y sont encore encadrées dans des motifs d'architecture. Ces arcatures gothiques ont disparu complètement dans les peintures de Saint-Bonnet et c'est là encore un indice que leur auteur tentait de s'affranchir des anciennes formules.

De nouvelles découvertes complèteront peut-être quelque jour les indications que nous possédons sur l'histoire de ces peintures, données encore incomplètes, de nature à éveiller notre curiosité plus encore qu'à la satisfaire pleinement. Toutes les peintures murales décrites dans cet ouvrage sont dues à des artistes demeurés inconnus. Entre toutes, aucune ne nous fait déplorer l'obscurité des origines de l'art en Forez aussi vivement que la crypte de Saint-Bonnet.

Joseph DÉCHELETTE.

(1) Paul Mantz, *La peinture française*, p. 162.



CROZET

PEINTURE DANS LA MAISON DAUPHIN



OUTES les peintures murales que nous avons étudiées jusqu'ici appartiennent sans exception à des édifices religieux ou monastiques. En pénétrant dans une des anciennes maisons du vieux bourg de Crozet, ce n'est point encore un sujet profane que nous avons sous les yeux, mais une petite composition religieuse, conservée dans un étroit réduit, ayant sans doute servi d'oratoire.

Il en sera de même au château de Valprivas dont la fresque, décrite ultérieurement, appartient à la décoration de la chapelle. Dans la plupart de nos provinces, comme en Forez, l'histoire de la peinture murale est comme un chapitre de l'histoire de l'art chrétien.

Mais la *Résurrection des morts* de Valprivas constitue, comme on le verra, une page de premier ordre. A Crozet, il ne s'agit que d'un fragment d'importance secondaire.

La vieille maison qui le conserve, construction pittoresque de l'extrême fin du style gothique et sans doute bâtie au commencement du XVIe siècle, porte le nom de *Maison Dauphin*, en mémoire de Mgr Dauphin qui y naquit en 1806. La cheminée de la pièce principale est ornée d'attributs religieux. Au premier étage, un réduit à demi ruiné paraît avoir servi d'oratoire. Il semble vraisemblable, suivant l'opinion de M. l'abbé Reure, que ce logis ait été la demeure du curé de l'ancienne paroisse de Tourzy. C'est sur une paroi de cet oratoire, à droite de la porte, qu'est peinte, à la détrempe, la *Pieta* dont nous donnons le dessin (fig. 19), petit panneau mesurant 1^{m} 20 de hauteur sur 0^{m} 80 de largeur.

Ce sujet a été très populaire dans l'art religieux depuis le XVIe siècle et la composition en est assez uniforme. Marie, adossée à la croix, soutient sur ses genoux le corps inanimé du Christ. Elle porte une robe blanche et un manteau gris clair, double de rouge. Aux bras de la croix sont attachés des fouets à lanières de cuir, instruments symboliques de la pénitence.

Le coloris de cette peinture est très altéré, mais les contours des personnages, tracés par une main sûre et alerte, sont bien conservés. La tête du Christ, que sa mère relève de la main droite, a trop souffert pour qu'il soit possible d'en apprécier le mérite, mais le visage de la Vierge en pleurs, à peu près intact, est empreint d'une expression de douleur profonde, interprétée avec sentiment. Le corps amaigri du Sauveur est dessiné avec fermeté et le jeu des draperies adroitement indiqué.

L'œuvre n'est point sans valeur et paraît dater de la seconde moitié du XVIe siècle.

Joseph DÉCHELETTE.



19. — CROZET. — MAISON DAUPHIN. — PEINTURE DU XVIe SIÈCLE. — *PIETA*.
Dessin de M. Bourgain.



VALPRIVAS

PEINTURE DANS LA CHAPELLE DU CHATEAU (1).



LA seigneurie de Valprivas faisait partie de la province du Forez avant la Révolution. Après avoir appartenu à une branche de l'illustre famille des Verd, puis aux Thélis, elle avait été acquise par les Verdier ou du Verdier vers le milieu du XVIe siècle ; c'est là qu'Antoine du Verdier, l'auteur de la *Bibliothèque*, aimait à venir de temps en temps respirer l'air de sa bonne montagne forézienne.

Le bourg de Valprivas est sur le bord d'un haut plateau peu fertile, qui descend vers la Loire par des pentes assez rapides ; on y jouit d'une vue superbe sur la vallée de la Loire, Monistrol et les monts du Velay. On remarque aux fenêtres de quelques maisons de belles pierres moulurées qui paraissent être des débris de la maison seigneuriale (2).

Le château, qui touche au village, est maintenant habité par des religieuses de Saint-Joseph du Puy, qui instruisent les petites filles de la paroisse, et surveillent maternellement les jeunes dentelières. Il a probablement perdu ses hauts combles dans l'incendie du 18 février 1665 ; la vedette qui regardait le levant est en ruines, et ses pauvres pierres émiettées sont cachées par un saint Joseph cloué sur une planche, œuvre du peintre Ypermann, qui avait été envoyé à Valprivas par la Commission des Monuments historiques pour relever la fresque ; il laissa ce souvenir aux religieuses en les quittant. L'aile gauche a été en partie reconstruite ; un chemin de ronde qui réunissait les deux ailes n'existe plus depuis longtemps ; le puits, joli édicule de style renaissance, accosté de deux syrènes debout, que j'avais vu encore en 1896, a été démoli, et remplacé par une pompe, les bonnes sœurs ayant estimé que « c'est bien plus commode ».

Malgré toutes ces mutilations du temps ou des hommes, l'aspect général du château de Valprivas n'a pas dû changer beaucoup, depuis les embellissements qu'Antoine du Verdier y avait faits dans la seconde moitié du XVIe siècle. C'est toujours, au dehors, la même masse lourde, une tour triste à l'encoignure nord, des murailles nues, à peine percées de quelques meurtrières et de rares fenêtres. Du Verdier reconnaîtrait la maisonnette du concierge, la grande porte ogivale d'entrée, les trois corps de logis en fer à cheval qui enferment une cour pavée de galets blancs et noirs ; à droite, la petite baie gothique de la chapelle, et plus haut les fenêtres à meneaux soulignées par un cordon de pierre. A gauche, il lirait ce qui reste de

(1) Bibliographie. — D'Assier, *Excursion à Valprivas*, dans le *Journal de Montbrison*, 19 déc. 1846 (tirage à part). — A. Rimaud, *Excursions foréziennes sur la petite ligne de Saint-Bonnet-le-Château*, p. 166. — Aimé Giron, *Decouverte d'une fresque*, dans le *Figaro*, 12 sept. 1880. — Le même, *Fresque de la chapelle du château de Valprivas*, dans l'*Art*, année 1882, t. Ier, p. 101 et suiv. (La description du château manque en quelques points d'exactitude. Cet article est accompagné dans le texte d'une vue de la tour d'escalier, et hors texte d'une gravure de la fresque, d'après un dessin de M. Kroutzberger). — Theillière, *Étude hist. sur le canton de Bas-en-Basset*, p. 48 et suiv., 198 et suiv. — *Forez pittoresque*, p. XXII (représentation du puits, aujourd'hui détruit). — Reure, *Le bibliographe Antoine du Verdier*, p. 23 et suiv.

(2) Selon Ogier (*Loire*, t. Ier, p. 204), « les fragments d'architecture placés à la façade de l'église de Merle [canton de Saint-Bonnet-le-Château] proviennent du château de Val-Privas ». — M. d'Assier assure avoir vu, à la cure de Valprivas, des pierres sculptees tirées du château, et la moitié d'un charmant meuble du XVIe siècle, garni de deux portes avec sujets mythologiques.

l'inscription grecque qu'il avait fait graver au-dessus d'une porte : ΑΝΔΡΟΣ ΔΙΚΑΙΟΥ ΚΑΡΠΟΣ ΟΥΚ ΑΠΟΛΗΤΑΙ, *Que le fruit de l'homme juste ne périsse pas* (1). Au fond de la cour, en face de l'entrée, le corps de logis central est à peu près intact, avec ses galeries ouvertes, médaillonnées de deux masques de lion, et sa tourelle d'escalier à l'angle gauche, élégante, mais trop chargée de cariatides mythologiques, de rinceaux, de guirlandes, d'emblèmes et de motifs sculptés qui ne semblent pas avoir été faits pour elle, et dont elle est comme accablée.

A l'intérieur du château, la fresque de l'oratoire est seule digne d'intérêt. La chapelle, mal éclairée, très basse, sans autre ornement d'architecture que les nervures de la voûte qui se nouent en écusson, était précédée d'une sorte d'avant-chapelle voûtée comme elle en arc de cloître, et qui en était séparée par une claire-voie en bois. D'aprés M. d'Assier, des seigneurs de Valprivas ont été inhumés dans l'oratoire ; et en effet la supérieure des religieuses nous a dit avoir vu de ses yeux une pierre tombale, maintenant cachée sous le plancher.

Au fond, depuis la table de l'autel, la muraille tout entière est couverte d'une fresque demi-circulaire, qui a cinq mètres de longueur sur deux de hauteur à l'axe de la voûte : elle représente la Résurrection des Morts. On nous assure qu'on voyait encore quelques vestiges d'un Enfer, il y a vingt-cinq ou trente ans, du côté droit ; car on pouvait distinguer des flammes qui perçaient sous le badigeon. Si cela est vrai, on peut croire qu'un Ciel était peint sur la muraille de gauche, pour compléter cette trilogie des fins dernières.

Sans exprimer des regrets superflus sur la perte de ces deux fresques, dont l'existence même reste d'ailleurs un peu incertaine, revenons à celle qui nous a été conservée. Fort mal conservée d'ailleurs ; car cette peinture murale est dans un triste état, usée, écaillée, délabrée, éteinte. On ne distingue plus aisément que les personnages du premier plan ; les quatre figures de donateurs ont été encore plus maltraitées, s'il est possible. M. Léon Giron a rendu un très grand service à l'art et à l'archéologie, en consacrant de longues semaines à relever et à reconstituer notre fresque, que les années et l'humidité des montagnes détériorent de jour en jour, et dont bientôt sans doute il ne subsistera presque plus rien (2).

La fresque de Valprivas est partagée en trois parties très inégales. Au milieu, se développe l'épopée de la Résurrection des morts ; dans les angles de la composition, les seigneurs et dames de Valprivas sont groupés deux à deux devant des motifs d'architecture. A gauche, on voit Antoine du Verdier et sa femme (3), agenouillés sous le blason des Verdier ; à droite, son fils Claude avec sa jeune épouse Bonne du Rocher, sous l'écu des Verdier parti des armes de la famille du Rocher. Nous mentionnons ces deux écus d'après M. Aimé Giron ; mais il est aujourd'hui difficile d'en découvrir quelques vestiges.

Ces groupes nous donnent approximativement la date de la peinture. Antoine du Verdier est mort à Duerne le 25 septembre 1600, en allant de Lyon, où il avait accompagné Henri IV en qualité de gentilhomme de sa chambre, dans ses terres du Forez. Nous ignorons en quelle année Claude du Verdier avait épousé Bonne du Rocher, mais nous savons qu'il est né vers 1564, et qu'en 1622 son fils aîné était au siège de Montpellier. Il semble, en rapprochant ces dates, que l'œuvre est des dernières années du XVI[e] siècle. A la rigueur, on pourrait supposer qu'Antoine du Verdier ne vivait plus, et que la fresque a été exécutée par l'ordre de son fils ; mais Claude du Verdier se trouva aux prises, après la mort de son père, avec de tels embarras d'argent, que ses meubles furent publiquement saisis. Il ne pouvait donc pas faire de grosses dépenses pour l'embellissement de Valprivas.

M. Aimé Giron croit distinguer, dans ces deux groupes, une manière qui n'est pas la même que celle de la composition principale : ce serait une manière bien française, très voi-

(1) La pierre, en s'écaillant, a emporté une bonne partie de l'inscription. On voit au-dessus de celle-ci un écusson accosté de deux figures ailées, qui portent des fruits sur la tête ; deux autres figures sont coupées verticalement par le milieu, comme si toute cette ornementation avait été apportée d'ailleurs, et taillée à la mesure de la porte.

(2) Cette reconstitution en grandeur naturelle est au musée du Puy ; j'en ai vu une phototypie au-dessus de laquelle on lit : « Peintures murales du département de la Haute-Loire, relevées et reconstituées par M. Léon Giron, du Puy en Velay » ; et au-dessous : « Fresque de la chapelle du château de Valprivas. Léon Giron pinxit. Georges phot. » — M. Ypermann a fait une copie réduite de la même fresque. J'ai mentionné plus haut la reproduction qui accompagne l'article de M. Aimé Giron publié dans l'*Art*.

(3) Antoine du Verdier a été marié deux fois : 1° à Agathe (*alias* Catherine) des Gouttes, dont il eut Claude du Verdier. — 2° à Philippe Pourrat, veuve de Guillaume Chausse, laquelle vivait encore en 1613. Je pense qu'il s'agit de sa seconde femme.

sine du genre des Clouet ; la Résurrection représenterait au contraire l'école italienne de Fontainebleau. C'est peut-être aller trop loin que de voir, dans la fresque de Valprivas, « le produit des deux écoles de peinture parallèles en France à la fin du XVI[e] siècle, et juxtaposées ici ». La vérité est que les figures des donateurs ne pouvaient pas être traitées comme les types tout conventionnels de la scène de la Résurrection. Elles ont été traitées comme des portraits, avec le souci de la ressemblance et la vérité minutieuse du costume. Il n'y pas dualité, mais procédés divers imposés par des convenances différentes.

Se déroulant autour de la demi-circonférence qui limite la peinture, une légende, aujourd'hui presque effacée, expliquait le sens de la grande scène qui remplit presque tout le panneau : *In momento, in ictu oculi, in novissima tuba : canet enim tuba, et mortui resurgent incorrupti. Videbunt filium hominis : mittet angelos suos, et cum tuba et voce magna congregabit electos suos a quatuor ventis* (1). C'est bien une Résurrection plutôt qu'un Jugement dernier. Mais la suprême séparation des élus et des réprouvés va commencer sans retard ; elle s'annonce par l'avénement, au milieu des nuées, du Christ entouré de ses anges et de ses saints, prêt à distribuer la palme ou à frapper du glaive. Dans la plaine, les morts sortent pêle-mêle de la terre, hommes et femmes, nus ou à demi voilés par des lambeaux de suaires, les uns squelettes hideux, les autres avec des carnations fleuries et des formes plantureuses.

L'excellente photogravure qui est sous les yeux du lecteur rend inutile une description détaillée. Il faut bien convenir que cette peinture est au fond très peu chrétienne ; ce n'est pas ainsi que les pieux imagiers du moyen âge concevaient le drame de nos fins dernières. Le paganisme de la Renaissance a passé par là ; au lieu d'un sentiment religieux naïf et sincère, nous avons des effets étudiés, des poses et des élégances théâtrales. On cherchera la vraie pensée du maître, sa façon de comprendre le sujet, dans les figures qu'il a réunies sur le premier plan, et traitées avec une évidente prédilection ; ce sont de belles académies, des études de nu, de torses, de chevelures, de draperies, de modelé savant, de formes luxuriantes ou décharnées, tout ce qu'on voudra, sauf la sainte terreur d'un moment redoutable.

La perspective est bien comprise ; la composition est habile et s'équilibre avec harmonie : l'artiste a su grouper sans confusion près de cent figures dans un cadre restreint. Assurément, si on ne regarde que le métier, si on ne cherche pas ici les qualités supérieures de l'art, la fresque de Valprivas est de la bonne peinture, et l'ouvrage est de main d'ouvrier.

Il serait intéressant de connaître l'auteur de cette belle page. M. Aimé Giron croit qu'il s'est représenté lui-même dans son œuvre : « Une seule tête, à droite de la fresque, est tournée, et reste étrangère à la préoccupation commune » ; il lui trouve d'ailleurs « des allures bien vivantes, dans la coupe à la mode de sa barbe et de ses cheveux ». Ce serait le portrait du peintre : vue purement conjecturale, et qui par là même échappe à la discussion.

Pour s'en tenir à ce qui est vraisemblable, Antoine du Verdier, qui résidait ordinairement à Lyon, où il était en commerce avec tout ce qu'il y avait de distingué dans cette grande ville, a dû choisir entre les peintres fort nombreux qui y travaillaient à la fin du XVI[e] siècle. Dans ce cas, on pourrait peut-être penser à Barthélemy Sprangers, Mathieu Martin, Jean Vandermère, Jérôme Durand, François Stella, etc. (2). Malheureusement nous ne savons pas grand'chose de leur manière, de leurs tendances, de leur école, et nous raisonnerions dans le vide en proposant une attribution un peu précise qui serait nécessairement arbitraire.

REURE.

(1) *Prem. Ép. aux Cor.*, XV, 52 ; *S. Matth.*, XXIV, 30, 31.
(2) Voy. Natalis Rondot, *Les Peintres de Lyon, du quatorzième au dix-huitième siècle.*



VESTIGES DIVERS DE PEINTURES MURALES EN FOREZ



ANS ce dernier chapitre on trouvera la liste d'un certain nombre de décorations murales, les unes disparues, les autres d'une conservation trop imparfaite ou d'un intérêt archéologique trop limité pour mériter des monographies détaillées. Quelques-uns de ces vestiges ne peuvent qu'être mentionnés pour mémoire. La plupart ont été reconnus par M. Vincent Durand qui a bien voulu mettre à notre disposition ses riches dossiers archéologiques sur les monuments foréziens. Nous y avons fait pour la rédaction de ce chapitre de larges emprunts.

ALLIEU. — *Eglise*. Sous plusieurs badigeons superposés, décoration murale remontant probablement à l'époque de la construction, vers 1551, millésime de la fondation, connu par une inscription peinte récemment retrouvée. M. Vincent Durand, en faisant part de la découverte de ce texte épigraphique, dans le *Bulletin de la Diana*, t. XI, n° 4, décrit comme suit la décoration de l'église :

« L'église avait reçu une décoration murale fort simple. A l'extérieur le portail, à l'intérieur les piliers et toute l'ossature en pierre de taille, étaient peints en gris. Les murs et les voûtes badigeonnés en blanc légèrement teinté de jaune, à l'exception des clefs de voûte peintes en blanc, sobrement agrémentées de filets rouges. Dans l'abside un appareil avait été simulé sur les murs et sur la voûte par des traits horizontaux simples et des traits verticaux doubles, les uns et les autres rouges. Derrière l'autel, les pierres ainsi figurées portaient à leur centre un fleuron rouge à quatre pétales.

« En outre, dans l'abside et sur la face orientale de la chapelle nord, les quarts de colonnettes donnant naissance aux arcs formerets étaient côtoyées par des bandes verticales chargées de losanges blancs sur fond gris ou de triangles alternés, aussi blancs et gris. En 1729 et 1721, dates peintes l'une sur l'autre, en haut du mur faisant face à la porte d'entrée, l'église avait été de nouveau badigeonnée en blanc et les parties peintes en gris, recouvertes d'une couche d'ocre jaune avec joints figurés en blanc et en rouge. Les derniers vestiges de ces décorations ont disparu au cours des récents travaux : tous les enduits ayant été refaits et la pierre de taille lavée et ramenée à son aspect naturel ».

BÉNISSON-DIEU (la). — *Eglise*. Dans la première travée du collatéral droit, peinture murale représentant la scène de la *Crucifixion*, à demi cachée sous un badigeon ; actuellement, on distingue seulement la figure du Christ attaché à une croix très mince, et, à sa gauche, saint Jean tenant un livre. Cet ouvrage paraît être du XVe siècle.

Une des sacristies, la plus rapprochée de la nef, est décorée de peintures murales du XVIIe siècle, en assez mauvais état de conservation et de peu de mérite artistique ; ce sont de lourdes guirlandes de fruits et de feuillages encadrant des paysages et des vues d'architecture de fantaisie. On y retrouve cependant une vue de la Bénisson-Dieu, datée de 1646, document précieux pour l'histoire de l'église.

BOEN. — *Ancien collège*. Grande peinture murale du XVIe siècle, aujourd'hui détruite. « Elle représentait dans un panneau central la descente du Saint Esprit sur la Vierge et les apôtres et, dans deux panneaux plus petits, à droite saint Nicolas accompagné de trois enfants dans un baquet, à gauche la décollation de saint Jean-Baptiste, patron de la ville de Boën. Au dessus, cette inscription : [*Pro*] VERITATE V[*er*]ITATIS PRECO· CAPITE· PLECTITVR· | DESCENDIT· SP[*irit*]VS· SANC[*tus super Apostolos in formam colu*] MBE· | · IVSTVS· VT· PALM[*a*]· FLOREBIT· La valeur artistique de l'œuvre était faible, mais quelques détails de costumes étaient curieux ; on remarquait particulièrement celui de saint Nicolas en dalmatique frangée aux manches, manipule étroit et chasuble ronde, déjà rétrécie sur les bras, avec croix antérieure » (V. Durand, *Bulletin de la Diana*, t. VII, p. 205. — *Forez pittoresque*, p. 294).

— *Chapelle du Mont-Calvaire*, bâtie en 1554; aujourd'hui convertie en maison particulière ; on y voit encore quelques vestiges de décoration peinte (V. Durand, *Forez pittoresque*, p. 294).

BOYER. — *Eglise*. Les travaux exécutés vers 1888 ont mis à jour une litre funéraire peinte sur champ de sable, à l'intérieur de la nef. Quelques fragments de cette décoration conservés au presbytère portent les blasons suivants :

1° Un écusson *bordé d'azur et écartelé aux 1er et 4me d'or à cinq molettes* (*d'azur ?*) *posées 2, 1 et 2 ; aux 2me et 3me de vair à la croix de gueules*.

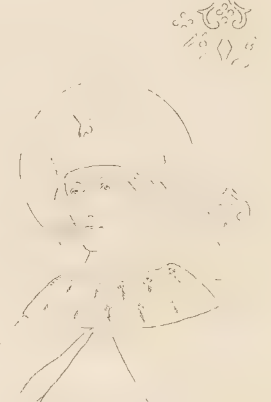
2° Un autre écusson, *parti au 1er d'azur à trois fallots d'or allumés de gueules*, qui est de Cybérans, *au 2e d'or à la bande de.....*

CHALAIN-D'UZORE. — *Château*. Dans le vestibule de la grande salle où est aussi un escalier, peintures murales simulant une riche tapisserie dont les sujets sont empruntés à la nature végétale, XVIe siècle.

CHALMAZEL. — *Ancienne église* conservant quelques parties romanes noyées dans une reconstruction du milieu du XVe siècle. A l'extérieur, portail décoré de peintures géométriques (V. plus haut, p. 7.) ; à l'intérieur, dans la chapelle située au nord de la nef, appareil simulé par de doubles traits rouges. — Dans la crypte, décoration peinte, en mauvais état ; au fond, la Résurrection (fig. 20), « fresque très endommagée représentant le Sauveur debout dans son tombeau, tenant de la main gauche la croix de Résurrection avec banderolle blanche sur laquelle le mot SVRREXIT était resté seul à peu près lisible. A gauche, un ange, les mains jointes, les ailes éployées, vêtu d'une robe flottante jaune avec petit collet rabattu ; le tout sur fond d'azur et d'un style indiquant le XVe siècle » (V. Durand, *Bulletin. de la Diana*, II, p. 4 et suiv.). Les murs de la crypte, peut-être même la voûte, avaient été peints ; mais de cette décoration il ne restait que des vestiges ; à la croisée des arêtes de la voûte, un écusson peint qui semblait parti de Talaru et de Marcilly ; sur la paroi nord quelques traces de personnages, et, au côté gauche de la fenêtre, près de l'autel, la moitié supérieure, assez bien conservée, d'une figure de saint Louis (fig. 21) en costume royal, sur fond jaunâtre couvert de fleurs de lis et autres ornements peints en rouge et simulant une étoffe brochée (*Ibid.*).

20. — CHALMAZEL. — PEINTURES DU XVe SIÈCLE DANS LA CRYPTE DE L'ANCIENNE ÉGLISE. — LA RÉSURRECTION.

Dessin de M. Bourgain, d'après Vincent Durand.



21. — CHALMAZEL. - PEINTURES DU XVe SIÈCLE DANS LA CRYPTE DE L'ANCIENNE ÉGLISE. — SAINT LOUIS.

Dessin de M. Bourgain, d'après V. Durand.

— *Château.* Peintures aujourd'hui détruites, sur les murs de la chapelle, représentant des scènes de la vie érémitique et des personnages en costume du temps de Henri II, des portraits sans doute. D'après Gras *(Voyage à Pierre-sur-Haute,* p. 39), on y voyait notamment un « saint Christophe gigantesque » dont il ne reste pas d'autre souvenir. Tout a été recouvert par un crépissage moderne. Dans une grande salle du château, on voyait aussi une cheminée de grande dimension, peinte en grisaille, et sur le haut des murs courait une large frise peinte de rinceaux assez élégants.

CHANDIEU. — *Prieuré.* Restes de peintures murales découvertes en 1894 dans une salle basse. Sur le manteau de la cheminée, la Cène à peine lisible. On y remarquait à gauche les domestiques servant le repas et au premier plan un moine recevant des mains du Christ sa part de poisson.

Sur le mur, au levant, les restes d'une figure de chevalier, probablement à genoux auprès d'autres personnages qui ont disparu (fig. 22). Ce chevalier est représenté tête nue, les cheveux courts, vêtu d'une cotte d'armes *écartelée aux 1er et 4e d... à un arbre ou arbuste de ..., aux 2e et 3e de ... à trois têtes de léopards couronnés de ...* A sa droite se dresse un arbre auquel est suspendu un bassinet, sommé d'une rouelle, et un écu meublé des armes précédentes. Tout le fond est semé d'un monogramme en caractères gothiques, composé des lettres **l p i r**, et qui paraît être celui du nom de La Périère (fig. 23). La famille de La Périère possédait, auprès de Chandieu, le château de Chalain-d'Uzore. Ses armes, *d'or à la fasce de gueules accompagnée en chef de trois têtes de léopards couronnés du même*, sont assez semblables aux 2e et 3e quartiers de celles que nous venons de décrire. Le dernier membre de cette famille, seigneur de Chalain, Guichard, mort avant 1348, avait un fils, Odo, qui fut le 41e abbé de Cluny (La Mure, *Histoire du Forez*, p. 412). Peut-on attribuer à ce religieux, en même temps que les peintures en question, les importantes réparations exécutées au prieuré de Chandieu et toutes marquées du même monogramme sculpté, soit seul, soit accompagné d'un écu chargé de *trois têtes de léopards couronnés?* Nous ne saurions le dire. Mais l'époque où vivait Odo de la Périère, la fin du XIVe siècle, concorde assez bien avec l'âge que l'on peut assigner aux peintures de Chandieu.

22. — CHANDIEU. — PEINTURES DU XIVe SIÈCLE DANS LE PRIEURÉ.
Dessin de C. Beauverie.



23. — CHANDIEU. — PEINTURES DU XIVe SIÈCLE DANS LE PRIEURÉ.
MONOGRAMME DE LA PÉRIÈRE

CHARLIEU. — *Ancienne église des Cordeliers.* Cette chapelle, aujourd'hui propriété particulière et convertie en cellier, garde des restes de décoration murale, encore cachés par l'enduit, et qui réservent peut-être quelque surprise aux archéologues. Il serait à désirer qu'une exploration méthodique des badigeons fut opérée.

CHATELNEUF. — *Eglise.* Décoration murale peinte, présentant quelque analogie avec celle appliquée à Notre-Dame de Laval à la fin du XVIIe siècle. On en trouvera, dans le *Bul-*

letin de la Diana (t. VII, p. 269), la description que nous jugeons inutile de reproduire, ces peintures étant postérieures à la Renaissance et par conséquent en dehors des limites que nous nous sommes tracées pour le plan de cet ouvrage.

GRÉZIEU-LE-FROMENTAL. — Outre les peintures du XIV[e] siècle décrites et figurées plus haut (pages 31 à 36), l'ancienne église de Grézieu-le-Fromental avait reçu d'autres décorations. Dans la chapelle de saint Mein, formant transept à gauche, on voyait « une décoration comportant de larges bandes formées de losanges noirs et blancs juxtaposés en chevron, encadrant de grands rinceaux chargés de raisins et d'oiseaux ». Les murs de la nef portaient trois couches successives de peintures dont la plus ancienne paraissait être du XVI[e] siècle (Cf. *Bulletin de la Diana*, t. V, p. 75).

L'HOPITAL-SOUS-ROCHEFORT. — *Eglise.* En 1876, des réparations exécutées dans l'absidiole au midi mirent à découvert pendant quelques heures d'intéressantes peintures du commencement du XVI[e] siècle. Dans la demi-coupole se voyait, entre autres, le Père Éternel bénissant ; et sur la travée du chœur, de chaque côté, un saint religieux agenouillé la tête auréolée, à peu près grandeur nature. A peine mises au jour ces peintures furent recouvertes d'une affreuse décoration à l'huile.

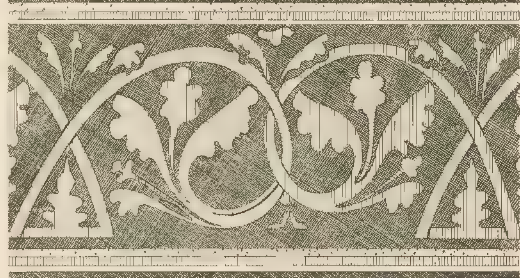
Trente-cinq ans auparavant, les travaux de réouverture des baies de l'abside centrale, bouchées au XV[e] siècle lors de la fortification de l'église, permirent de constater que cette partie avait été aussi décorée de peintures à personnages.

MAGNIEU-HAUTERIVE. — *Eglise* du XVII[e] siècle avec plafond en caisson peint en 1694.

MARCOUX. — *Château de Goutelas.* Bâtiment près de la chapelle. Frise peinte dans une salle haute. Scènes du mythe d'Actéon. Style médiocre. XVI[e] siècle.

MONTBRISON. — *Eglise* de la commanderie de Saint-Jean de Jérusalem, dite de *Saint-Jean des Prés*, aujourd'hui désaffectée et convertie en logement et en dépôts.

Dans la nef qui date de la fin du XII[e] ou du commencement du XIII[e] siècle, on voit une frise peinte, haute de 0m 65, qui court le long des murs goutterots à la naissance de la voûte en berceau, aujourd'hui effondrée. Cette frise se compose d'élégants enroulements de feuillages et de fleurs de convention, dans le goût du XIII[e] siècle, alternativement vert clair ou jaune rosé se détachant sur un fond brun, presque noir, entre deux larges bandes de couleurs vives dégradées, jaune, rouge blanc et noir (fig. 24).

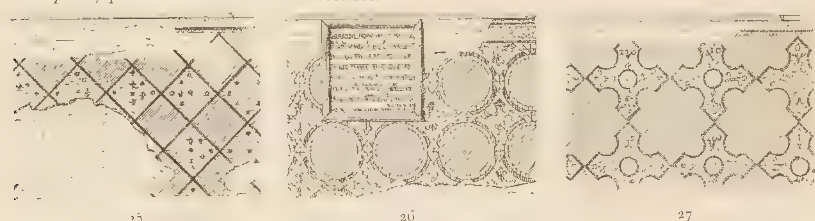


24. — MONTBRISON. — PEINTURES DU XIII[e] SIÈCLE DANS LA COMMANDERIE SAINT-JEAN DES PRÉS.

Vers la fin du XVII[e] siècle un nouveau badigeonnage avait reçu une maigre décoration dont on aperçoit aussi quelques vestiges.

— *Eglise Notre-Dame.* Lors de l'établissement, en 1889, de boiseries dans l'abside majeure, un nettoyage préalable des murs fit découvrir, sous les grandes fenêtres, des peintures anciennes fort délabrées formant trois grands compartiments séparés par les faisceaux de colonnettes. Ces trois motifs purement géométriques, comme on peut en juger par les figures 25, 26 et 27, étaient néanmoins d'un bon effet ornemental. Dans le panneau du milieu avait été encastrée, après coup, l'inscription commémorative de la pose de la première pierre de l'édifice. On peut fixer la date de ces peintures au milieu du XIII[e] siècle (V. *Bulletin de la Diana,* t. V, pages 2 et suiv.).

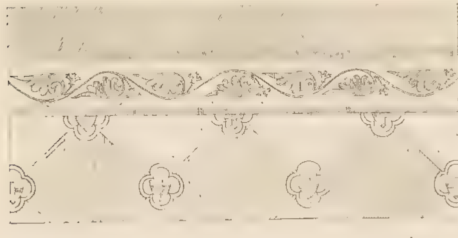
Même église. Dans le passage malencontreusement ouvert au XVIe siècle pour faire communiquer le chœur avec la nouvelle chapelle de Saint-Etienne, traces fort altérées d'une *Assomption*, probablement de la Renaissance.



25 26 27

MONTBRISON. — PEINTURES DU XIIIe SIÈCLE DANS LE CHŒUR DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME.
Dessins de M. Claudius Jamot.

— *La Diana.* Nous ne parlerons pas du superbe lambris peint de cette salle, suffisamment connu et qui d'ailleurs ne fait pas partie de nos présentes recherches. Mais nous signalerons les peintures murales qui se trouvent dans son annexe et qui décorent au premier étage une pièce mesurant dans son état primitif 10^m 45 sur 5^m 40. Elles ont été étudiées minutieusement par M. T. Rochigneux dans le *Bulletin de la Diana,* t. VI, page 122. La figure 28, ci-jointe, nous dispensera de toute description ; les couleurs employées sont l'ocre jaune, l'ocre rouge, le brun et le noir. M. Rochigneux les attribue très judicieusement au premier tiers du XIVe siècle.



28. — MONTBRISON. — PEINTURES DU XIVe SIÈCLE DANS LA MAISON ANNEXE DE LA DIANA.
D'après un croquis de T. Rochigneux.

— Dans l'ancienne maison de la famille Verd, échue plus tard aux Puy, aujourd'hui maison Bégonnet, rue du Marché, n° 2, curieuses peintures du XVIIe siècle décorant au 1er étage un cabinet voûté. Autre pièce ornée au XVIIe siècle de paysages dans des cartouches formés par des rinceaux et des fleurs.

— Une autre décoration du XVIIe siècle, composée aussi de paysages alternant avec des chutes de fruits et de fleurs, se voit dans la maison de M. Jules Le Conte, rue Martin-Bernard.

MONTVERDUN. — *Ancien prieuré.* Salle au matin de la cour. Décoration du XIVe ou du XVe siècle, écussons, rinceaux, anges, oiseaux, etc.

NOIRÉTABLE. — *Porche de l'église.* Peintures murales fort altérées, XVIe ou XVIIe siècle.

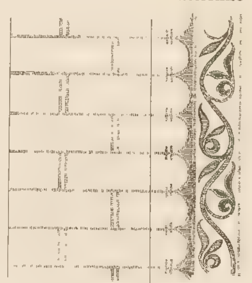
PERREUX. — *Église.* On voyait autrefois, à l'intérieur de la nef, une petite peinture murale sur stuc, détruite depuis quelques années. Avant d'être recouverte d'un lait de chaux, cette peinture avait été déjà gravement compromise par des retouches nombreuses. M. Jeannez en a donné la description suivante dans le *Forez pittoresque*, page, 205 : « Elle représente un personnage agenouillé sur un tapis de couleur rouge, au devant d'un prie-Dieu à parchemins. Sur une robe blanchâtre à manches serrées aux poignets, mais larges près des épaules, il porte un manteau noir, sans camail, percé de deux ouvertures latérales pour laisser passer les bras. Il a la tête nue, les cheveux longs par derrière et coupés carrément sur le front....... Derrière lui, une dame, également agenouillée, et vêtue d'une robe de couleur claire, avec retroussis foncés, manches larges non fendues et corsage échancré sur le haut de la poitrine.

Pas de joyaux, point d'orfrois ni de fourrures. Ces deux costumes appartiennent au XVIe siècle plutôt qu'au XVe, mais leur simplicité, leur type étrange semblent difficilement s'accorder avec la tradition, chronologiquement admissible toutefois, qui voit dans ces peintures les portraits de la dame de Beaujeu, fille de Louis XI et de son mari Pierre II de Bourbon, comte de Forez et sire de Beaujolais, mort en 1503. »

Le *Forez illustré* a donné un dessin de cette peinture (2e année, n° 42), mais il est d'une fidélité trop incertaine pour que nous ayons été tentés de le reproduire.

SAIL-SOUS-COUSAN. — *Eglise Saint-Saturnin*, autrement dite chapelle du château de Cousan, décorations de la fin du XVIIe siècle : ornements courants, guirlandes de feuilles de lauriers, chutes de fleurs et de fruits.

SAINTE-AGATHE-LA-BOUTERESSE. — *Abbaye de Bonlieu*. Les murs de l'ancienne église conservent sur plusieurs points les vestiges d'une décoration peinte qui devait consister principalement en tracés géométriques peu compliqués. Des écailles imbriquées, exécutées en brun, couvrent les reins des voûtes de l'abside. Dans l'abside aussi, des claveaux et de doubles joints simulés apparaissent à l'embrasure d'une fenêtre. Celles des collatéraux ont leur embrasure ornée d'un faux appareil tracé en rouge et encadré d'un rinceau courant dont les feuillages sont, alternativement, rouges bordés de vert et verts bordés de rouge. Ces rinceaux sont de deux dessins différents. Notre dessin (fig. 29), d'après un croquis de M. Vincent Durand, reproduit le mieux conservé. Le motif appartient à la flore décorative du XIVe ou du XVe siècle.



29. — SAINTE-AGATHE-LA-BOUTERESSE. — PEINTURES DU XIVe OU DU XVe S. DANS L'ANCIENNE ÉGLISE DE BONLIEU.

Dessin de M. Bourgain, d'après V. Durand.

SAINT-BONNET-LE-CHATEAU. — En dehors des peintures ornant la crypte de l'église, qui font dans cet ouvrage l'objet d'un chapitre spécial, on trouve, dans diverses constructions civiles de cette intéressante localité, des peintures murales dignes de retenir l'attention. Nous citerons particulièrement celles qui ornent une pièce voûtée en coupole dans la *maison Lavalette* : elles figurent des génies voltigeant sur le ciel et sont superposées à d'autres reproduisant le même sujet. Bonnes peintures de la fin du XVIe ou du commencement du XVIIe siècle.

SAINT-GERMAIN-LAVAL. — *Eglise de Notre-Dame de Laval*. — Sur le tympan de la porte du chœur qui date du XIVe siècle (V. plus haut page 7) on distingue, dit M. Vincent Durand, dans le *Bulletin de la Diana*, tome X, p. 367, « les restes, malheureusement bien effacés, d'une remarquable peinture représentant la Vierge tenant l'Enfant Jésus sur son bras gauche et debout entre deux chandeliers. Cette image a son histoire. Elle a été exécutée vers le milieu du XIVe siècle, par ordre de Pierre de Boisvair, professeur ès lois, en remplacement d'une autre qui était mal peinte ».

L'intérieur du chœur présentait naguère d'après le même auteur, *Bulletin de la Diana*, t. X, p. 373, des vestiges considérables de décoration semblant remonter au XIVe siècle. « La voûte du chœur avait peut-être été primitivement peinte en bleu, avec semis de roses rouges inscrites dans des cercles blancs. Toujours dans le chœur, une grande frise était encore visible par parties, à 3 mètres environ du sol, sur les parois en nord et en matin. Elle était constituée par des carrés juxtaposés divisés chacun par des lignes blanches en huit girons alternativement jaunes et rouges ; des quatrefeuilles jaunes bordés de rouge couvraient les pointes d'intersection de ces lignes, et des roses à quatre pétales, renfermées dans des cercles blancs bordés de rouge, étaient placées à la même hauteur sur les côtés communs à deux carrés contigus. Au-dessus de cette frise, du côté nord, entre l'arc triomphal et la fenêtre, on apercevait les traces d'une grande peinture représentant le Christ en croix entouré de plusieurs personnages ; elle était effacée à ce point, qu'il n'a pas même été possible d'en prendre un dessin ».

Les murailles et voûtes de la nef furent à la fin du XVe siècle recouvertes d'un simulacre d'appareil figuré par des lignes rouges sur un fond jaunâtre. « Enfin en 1691, la décoration intérieure fut totalement renouvelée. Les murs et les voûtes furent uniformément blanchis. Sur les demi-colonnes de la nef on peignit des enroulements chargés de fleurs et de fruits. Les arcs de la voûte furent bordés de filets rouges et une guirlande de feuilles de laurier, rouge aussi, courut sur leurs chanfreins, se continuant sur les faces correspondantes des colonnettes du chœur. Aux clés de voûte d'énormes bouquets multicolores vinrent occuper les quatre angles formés par l'intersection des arcs ogives. D'autres guirlandes de feuilles de laurier encadrèrent les portes et les fenêtres... L'inscription peinte DEALBATA IMPENSIS | P. GAY 1691, fixait la date de cette décoration qui prêtait à de justes critiques..... Mais l'effet général n'était pas mauvais et il était curieux de voir comment, à la fin du XVIIe siècle, on s'y était pris pour décorer un édifice franchement gothique à l'aide d'éléments empruntés à l'art de la Renaissance ».

— *Verrières*, ancienne église, aujourd'hui désaffectée, de la commanderie de Saint-Jean de Jérusalem de ce nom. M. Vincent Durand décrit ainsi, dans le *Bulletin de la Diana*, tome X, p. 389, les vestiges de peinture de cette église. « Les murailles et les voûtes conservent des traces nombreuses de décoration peinte. C'est d'abord, sur un enduit superposé anciennement au crépissage primitif, une ornementation géométrique où dominent les tons rouge, jaune ou blanc ; puis, sur un badigeon qui recouvre celle-ci, une ornementation beaucoup plus moderne, composée d'arabesques courantes, gris foncé sur blanc, exécutée à l'aide de poncifs et d'un dessin assez grossier. Un écusson deux fois répété, *écartelé d'argent et de gueules*, peut servir à en fixer la date. Ces armes sont celles de Jacques de Cordon d'Évieu, commandeur de Verrières au troisième quart du XVIIe siècle ».

SAINT-JULIEN-LA-VESTRE. — Château de *la Merlée*. Dans une salle haute du 1er étage, sur une muraille, peintures du XVIe siècle représentant un homme d'armes de grandeur naturelle.

SAINT-MARCELLIN. — Au château de *Batailloux*, une grande pièce était entièrement décorée de paysages, malheureusement détruits au cours d'une restauration récente, qui servaient de cadres à des scènes turques. Des photographies conservent le souvenir de ces peintures qui paraissaient appartenir à la fin du XVIe siècle ou plutôt au commencement du XVIIe.

SAINT-PAUL D'UZORE. — Ancienne église paroissiale, aujourd'hui en ruines. Traces de trois couches superposées de peintures murales ; les plus anciennes imitant des pierres d'appareil ; celles du XVIIe siècle, des chutes de fleurs avec bordures de feuilles de laurier comme dans la vieille église de Châtelneuf et à Notre-Dame de Laval ; enfin d'autres, probablement du XVIIIe siècle, reproduisant des semis de fleurs et des feuillages aux vives couleurs. V. *Bulletin de la Diana*, tome VI, p. 266.

SAINT-PAUL-EN-CORNILLON. — Château de *Cornillon*. Dans une pièce du premier étage, de chaque côté d'une croisée, panneaux couverts de peintures représentant les vertus et les vices sous forme d'animaux symboliques. Au-dessous du paon, du cygne, du coq, se lisent, en caractères gothiques, des quatrains glorifiant l'humilité, l'espérance, la charité. Ces peintures, assez usées, sont vraisemblablement de la première moitié du XVIe siècle. Des décorations semblables, de la même époque, ont été signalées ailleurs, notamment par M. J. Roman, dans les Hautes et Basses Alpes (*Mémoires des Antiquaires de France*, t. XLI). Les peintures de Cornillon ont été décrites par M. l'abbé Prajoux (*Revue Forézienne*, août 1899).

SAINT-RAMBERT-SUR-LOIRE. — Dans les maisons Bardon et Maisonneuve, démembrées de l'ancien *Prieuré*, restes d'une vaste salle dont les murailles sont encore en partie revêtues de peintures fort détériorées. M. Révérend du Mesnil en a tenté, dans *l'Ancien Forez*, t. I, p. 339, une restitution. D'après cet auteur, la décoration de cette salle serait divisée horizontalement en plusieurs bandes dont deux ornées de blasons, les autres de rinceaux variés ; il attribue ce travail au XIVe siècle.

SAINT-THOMAS-LA-GARDE. — *Eglise.* Peinture sans caractère déterminé, signalée par feu M. l'abbé Clairet et figurant un personnage ; c'était peut-être une des trois figures mentionnées par Gras dans son *Obituaire de Saint-Thomas en Forez*, p. 85, comme étant les portraits de trois dames de Coligny, représentées sous l'aspect « de deux bénédictines en grand costume, accompagnées d'une novice ».

Dans l'ancienne salle capitulaire du prieuré, vestiges de peintures murales, particulièrement sur la cheminée ; elles représentent des fleurs et des fruits et auraient été faites, d'après le même auteur, sur les ordres de Diane de Coligny, prieure de Saint-Thomas de 1621 à 1662.

SAINT-THURIN. — Dans *l'ancienne église* des XIe et XIIe siècles, aujourd'hui désaffectée et en partie détruite, vestiges de décorations murales anciennes, représentant un appareil simulé et des dessins géométriques fort simples. Traces d'une décoration plus moderne, de date indéterminée.

SALT-EN-DONZY. — *Chapelle* en ruines du château de Donzy, dite de *Saint-Alban.* Sur les murailles, vestiges très altérés de décoration murale représentant la *Flagellation*, le *Portement de croix.* Elles paraissent appartenir à l'art du XVIIe siècle ; elles en recouvrent de plus anciennes.

SURY-LE-COMTAL. — Dans les ruines de l'ancien château, utilisées dans la construction du nouveau, vestiges de peintures murales dans une salle où eut lieu, croit-on, le tragique évènement survenu sous l'administration du comte Jean Ier et connu sous le nom de *Danse du Forez.* Elles représentent, « dans des losanges bleus et rouges, le blason de Forez, alterné avec un heaume ou casque de forme particulière ; les lignes des losanges sont de couleur blanche avec des points bruns, un bouton ou clou blanc à point rouge à leur intersection, les casques blancs à dessins noirs » (L.-P. Gras, *Répert. héraldique du Forez*, planche I et page XVII).

Les auteurs qui ont écrit sur la *Danse du Forez* placent cet accident en 1313. Ces peintures lui seraient donc antérieures de quelques années.



TABLE ALPHABÉTIQUE DES MATIÈRES

TABLE DES GRAVURES DANS LE TEXTE

Les bandeaux et les lettres ornées ont été dessinés par M. H. Gonnard.

TABLE DES HÉLIOGRAVURES HORS TEXTE



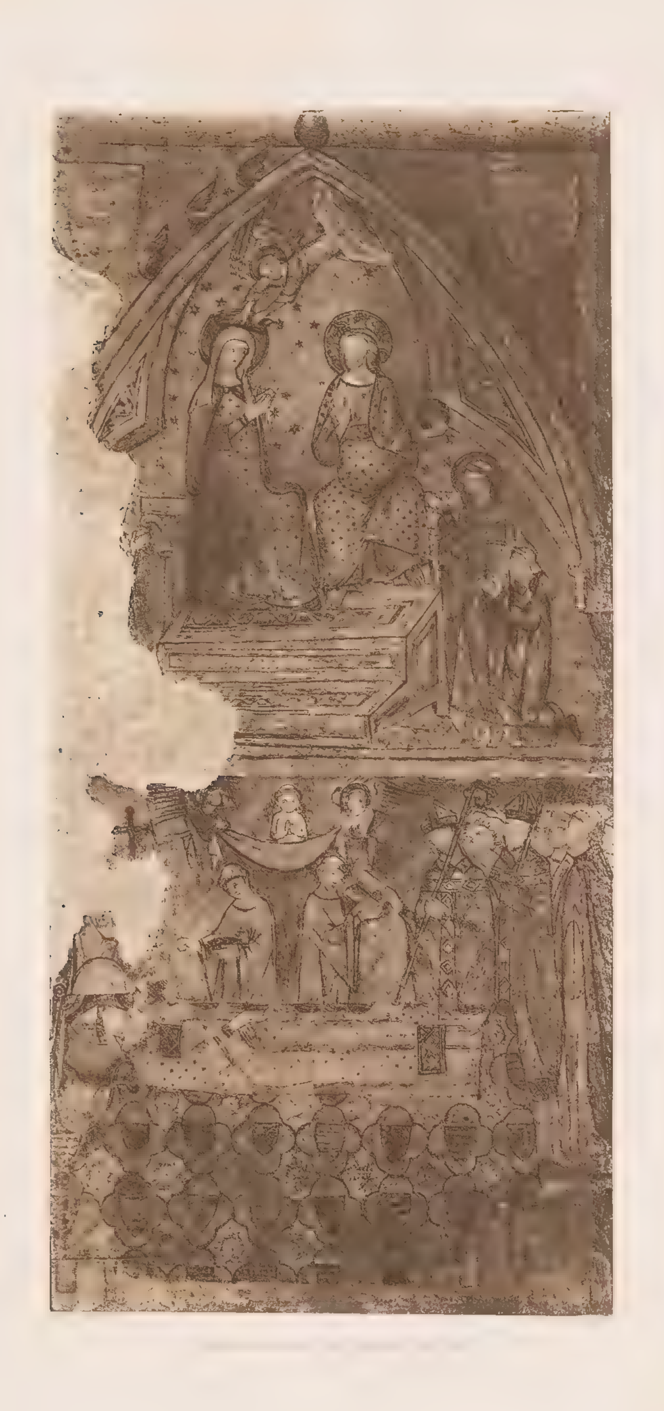




S^T-ROMAIN LE PUY





























St-BONNET-LE-CHÂTEAU

L'ANNONCIATION





PL. XX



Héliog. Dujardin — Imp. Chassepot

VALPRIVAS

LA RÉSURRECTION DES MORTS

D'après un relevé de Mr Yperman aux archives de la commission des Monuments Historiques